МУЗИКА МАСАМ

4

Видавництво "Радянське село"

ЗМІСТ

3-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ).

№ 4 (23) КВІТЕНЬ 1930 р.

ВСІ ДО УЧАСТИ В ОГЛЯДІ ХУДОЖНЬОЇ РОБОТИ ПРОФСПІЛОК

Одним з кволих місць у культроботі профспілок є художня робота по клюбах та червоних кутках, що й досі ще замало сприяє виконанню тих бойових завдань, що їх партія поставила перед профспілками та всім пролетаріятом. Питання п'ятирічки, промфінпляну, соцзмагання, колективізації сільського господарства, нацкультбудівництва тощо — не знаходять потрібного відображення у художній роботі клюбів.

Надаючи великого значення художній роботі профспілок та вимагаючи від культустанов профорганізацій ґрунтовної її перебудови, ВЦРПС оголосив *всесоюзний огляд-змагання по художній роботі.*

ВУРПС спільно з Головмистецтвом вирішив *по Україні цей огляд розпочати з 1 червня.* Огляд повинен охопити *всі промислові центри та райони суцільної колективізації.*

Основна мета огляду.

1. Підвищити питому вагу художньої роботи в загальній системі культурнополітичної роботи профспілок для *використання цієї художньої роботи, як засобу комуністичного впливу на маси працюючих та клясового їх виховання.*

2. Організувати повсякденну рішучу *боротьбу профспілок за ідейну якість художньої роботи*, за клясово-витриману, соціялістично - спрямовану практику, що відповідала б сучасним завданням політики партії; *боротись з проривами клясово-ворожих настроїв у радянському мистецтві.*

3. Наблизити художню роботу профспілок до вирішення завдань *пролетарського мистецького виховання* членів профспілок та *забезпечення зростання нових пролетарських кадрів* робітників мистецтва.

4. *Забезпечити пролетарський вплив та керівництво* художньою роботою *в соціялістичному секторі сільського господарства.*

5. *Очистити кадри керівників художніх профспілкових гуртків від чужого та ворожого пролетаріятові елементу.*

На основі всіх цих завдань потрібно підчас огляду ґрунтовно перебудувати всю художню роботу, *пристосувавши її до вимог реконструкції народнього господарства.*

Огляд-змагання повинен провадитись по лінії всіх драматичних, музичних, хорових та образотворчих гуртків.

Основні методи та форми огляду.

Обстеження гурткової роботи робітничими бриґадами, *робітничі конференції по клюбах та червоних кутках* у справі якости художнього обслуговування робітників, *олімпіяди* художніх гуртків, *виставки* роботи гуртківчан, *змагання* між гуртками в конкретних питаннях, *районні зльоти* музичних та інших гуртків, переведення робітничих *музичних свят*, районні *міжспілкові конференції* з питань художньої роботи, *вилазки* всіх художніх гуртків *до касарень* з організацією в них критики роботи гуртків тощо.

Огляд провадиться в один час з *місячником української пролетарської культури*, що його потрібно використати для того, щоб спрямувати всю художню роботу профспілок на виконання завдань партії в галузі будівництва пролетарської національної культури.

Огляд повинен показати (а також і посилити) *інтернаціональне* виховання трудящих через масову художню роботу.

Головним покажчиком стану та якости художньої роботи, повинна стати кампанія переобрання профспілок.

За допомогою огляду маємо:

1. Створити громадську робітничу контролю над усією художньою роботою (тематика, репертуар, якість, робота художньо-політичних рад, створення нових рад при театрах, клюбах тощо).
2. Притягнути письменницькі, музичні та театральні сили до перебудови художньої роботи профспілок та до створення нового художньо літературного, сценічного та музичного репертуару, що відповідав би сьогоднішнім потребам пролетаріяту.
3. Поліпшити склад та якість кадрів керівників художньої роботи; провести перепідготовку та перекваліфікацію їх.
4. Дійти активної підтримки та участи в створенні агітаційно-мистецьких баз (робсельтеатрів), що обслуговуватимуть соціялістичний сектор села.
5. Притягнути увагу профспілкових організацій до повсякденного керівництва художньою роботою культустанов.

Все це потрібно закріпити певними організаційними заходами, наприклад:

А. В м. Луганському влаштують *Всеукраїнську виставку* роботи 430 профспілкових гуртків.

Б. В м. Сталіному відбудеться *Вседонецька олімпіяда* профспілкових самодіяльних *драматичних* гуртків.

В. В м. Києві має відбутися *Всеукраїнська профспілкова музична олімпіяда.*

Г. В м. Харкові відбудеться *Всеукраїнська конференція* з питань масової художньої роботи профспілок.

Д. В м. Дніпропетровському відбудеться *Всеукраїнський зліт* найбільш цінних *хорових гуртків* профспілок.

*Головмистецтво пропонує всім державним місцевим театрам, капелям та іншим художнім колективам, а також всім УВП *) всіляко сприяти та брати активну участь у проведенні огляду-змагання в галузі художньої роботи профспілок.*

Для керівництва підготовкою та проведенням огляду-змагання на місцях (головним чином, в округах) мають бути створені комісії з представників профспілок, органів НКО, партійних та комсомольських організацій, робітників великих підприємств, робітників преси (а там, де є, і представників художніх ВУЗ'ів та технікумів).

Огляд закінчується 1 вересня; з 1 вересня відповідні комісії, що їх буде затверджено президіями ОРПС (а в центрі президією ВУРПС), визначатимуть, які культустанови покажуть кращі зразки своєї художньої роботи, пристосованої до сьогоднішніх завдань реконструкції народнього господарства та побуту працюючих.

Член президії ВУРПС *Ліфшиць.*
Зав. Управління Мистецтв *Рабічев.*
Завкультосвітсектора ВУРПС
Н. Потапчик.

*) Управління видовищних підприємств

„Культурне обслуговування робітничих мас українською мовою, опанування рухом робітничої кляси до культурно-національного будівництва і дальше прискорення та розвиток цього руху профспілки України повинні взяти до своїх рук і йти на чолі мас."

(З резолюції XI з'їзду КП(б)У)

Н. РАБІЧЕВ

(Зав. Управління Мистецтв

НА МУЗИЧНОМУ ФРОНТІ*)

Сучасне українське музичне життя надзвичайно різнобарвне, як і ціла сучасна пожовтнева українська культура. Українська музика має тепер нечувані можливості розвитку. Досить нагадати про наші радіопересилання, зокрема з української музики, що не тільки прилучили найширші трудові маси України до музичного процесу, до кваліфікованої музики, а користуються величезним успіхом і далеко за межами України. З надзвичайною зацікавленістю стежать за нашими радіопересиланнями у цілій Західній Україні. В ті дні, коли наше пересилання транслюють 18 союзних радіостанцій, українська музика розноситься етером, не перебільшуючи, на цілий світ.

Радянська Україна має нині три державні стаціонарні опери і стільки ж пересувних. Ще кілька років тому проблему опери українською мовою ще тільки дискутовано, при чому дехто вважав виконання опери українською мовою за неможливе; тепер ці дискусії не тільки забуто, але вже на цілий світ пролунала не одна оригінальна українська опера, і незабаром до світового оперного репертуару мають увійти кілька цілком нових оригінальних українських опер та балетів. **Українізація** опери є безперечний здобуток останніх років. Здається, на шляху **реконструкції** опери, шукання нових її шляхів Україна теж не пасе задніх—перші ластівки цього вже є. Прізвища сучасних українських композиторів, скажімо, Козицького, Лятошинського, Верківського та інш., відомі вже далеко за межами України. Робота державної столичної опери, зокрема постава опери «Купало» А. Вахнянина (Зах. Укр.), відограє просто революційну ролю в цілій Західній Україні, бо ця опера вперше побачила рампу тільки на нашій державній українській сцені. Не випадковий є той факт, що видатних співаків европейських сцен походженням із Західньої України, як от Голинський, Руснак та інші притягає наша оперна сцена, ц. т. опера стає за чинник збирання всіх творчих сил української оперної та взагалі музичної культури.

Ми не згадуємо про ряд виконавських одиниць—капель, квартетів тощо.

Поруч цього бурхливого розвитку висококваліфікованої музики, спостерігаємо величезний розвиток музики самодіяльної і в місті і на селі. Далеко за межі України і навіть Радянського Союзу рознеслася звістка про хор робітників металістів Дніпропетровського, що виконав 9 симфонію Бетговена, її фінал. Численні олімпіяди хорові, музичні і т. інш. виконали велику ролю, і сучасний репертуар аматорських гуртків України набагато виріс проти того, що ми мали ще кілька років тому. Робітниче аматорство дає новий стимул і розвиткові старовинних українських музичних струментів. Надзвичайно цікаво, що клюб спілки металістів (Харків) утворив оркестру українських народніх струментів (під орудою т. Гайдамаки), яка довела, що українські музичні струменти, з'єднані в цілу оркестру, можуть виконувати репертуар величезного діяпазону—од народньої «думи» до Шуберта, Бетговена, клясичної европейської музики включно. Не дурно в Наркомосі ще 1927 р. виникла думка про заведення цих струментів до складу всіх симфонічних оркестр, зокрема оперових—маємо заклик Народнього комісара освіти до всіх композиторів мати на оці ці струменти, складаючи нові твори для симфонічної оркестри та опери.

Отже, діяпазон музичного життя України на сьогодні характеризується величезним розмахом: опера—бандура—терменвокс (до речі, наша радіоуправа має розпочати виготовлювати терменвокс в масовому маштабі), ліра—симфонія—аматорський гурток. Найважливіше, на мою думку, те, що всі оці елементи музичного мистецтва, колись, мов муром, одгороджені одне від одного, нині органічно зв'язуються, зливаються в один творчий процес.

Кардинально змінюється склад музичної, зокрема концертової, авдиторії. Ще до недавна авдиторія прилюдних концертів складалася тільки з вершків міста, дрібно-буржуазної інтелігенції, в кращому разі; сьогодні цю авдиторію заповнюють, дедалі все більше, робітники, селянство. Подруге, чимраз частіше такою авдиторією є просто цех, завод, куди переносяться концерти, «виїзди» оперних виконавців тощо.

Бурхливий розвиток музики за наших часів неминуче мусить відбити ту клясову боротьбу, що точиться в цілій країні, неминуче мусить виявити й певну диференціяцію. В нашому музичному житті останніми часами й справді маємо помітну диференціяцію суспільної думки, навіть загострену боротьбу. Як і ціле музичне життя України, ця боротьба має теж досить широкий діяпазон. Ось, наприклад, надзвичайно гостра й широка дискусія точиться на бандурному «фронті». Існують, як відомо, на Україні кілька бандурних шкіл — Київська та Полтавсько-Харківська. Останніми часами з'явився на Україні ще кубанець Німченко. Поміж згаданими школами точаться дебати про саму методу гри на бандурі, причому всі ці школи в основному користуються з старого її типу (лише з удосконаленнями), Німченко веде конструкторсько-експериментальну роботу, намагаючись збагатити бан-

*) В основу цієї статті покладено стенограму промови, що її виголосив автор на 2-му пленумі ЦП ВУТОРМУ. Ряд своїх міркувань й принципових тверджень щодо взаємин музичних організацій на Україні та перспектив їхнього розвитку автор висуває порядком постави питання. Вони певна річ, потребують дальшого обговорення.

дуру хроматичною гамою, побільшуючи розмір струменту; вона вже має недаль—дампфер. Одне слово—маємо «варіяції» на тему бандури...

Як одну з ілюстрацій до дискусій на цьому фронті, я дозволю собі навести зміст листа, що його написав мені Г. Хоткевич, відомий своєю роботою в бандурній справі. Г. Хоткевич пише, що, мовляв, і на бандурному фронті доводиться боротися з правим ухилом—етнографізмом, і з лівими перегинаннями, що під лівими гаслами хроматизму нищать струмент, як такий.

Поруч цих бандурних дискусій, маємо такий незрівняно важливіший факт, як розлам ВУТОРМ'у, з якого вийшла минулого року група композиторів і заклала АРКУ—Асоціяцію Революційних Композиторів України; з останньої кілька місяців тому вийшла АПМУ—Асоціяція Пролетарських Музик. України.

Ось який є діяпазон диференціяції сучасної музичної суспільної думки.

Прилучення нової авдиторії і нових творчих сил, зокрема пролетарської молоді, до музичного процесу, неминуче прискорило і поставило на порядок денний потребу критично переціну вати музичну спадщину і всесвітню, і нашу українську. Цей процес є, звичайно, закономірний і конче потрібний; але в тій боротьбі, що точиться навколо цих питань, у нас, на жаль, досі нема потрібної марксистської, іноді елементарної письменности. Поруч величезної категоричности у присудах, спостерігається не менш величезна вульгарщина.

На одному з диспутів, після спеціяльного концерту було зроблено спробу переціну вати стару музичну спадщину; за цією оцінкою, за музику корисну для пролетаріяту було визнано тільки таку, що дає певну бойову зарядку, підбадьорує і т. ін. Отже, з погляду цієї оцінки доводиться визнати за антипролетарські всі, скажімо, колискові пісні, бо вони, звичайно, заколисують, а не підбадьорюють, музику жалібну й ін.

На цьому таки диспуті говорили, що мовляв, патетична симфонія Чайковського—«наша», а ось тріо Чайковського, чи 5-та симфонія—не «наші». На цьому ж диспуті виникли навіть дуже цікаві інциденти. Так, кілька разів, говорив мені півжартом проф. Резенштейн—диригент оркестри нашого радіоцентру,—що він у цих обставинах, які утворилися на музичному терені, боїться диригувати другу симфонію Чайковського, —бо ж, мовляв, занепадницький твір. Цей самий проф. Розенштейн трохи поглузував з учасників згаданої дискусії. Так, наприклад, було оголошено, що ноктюрн Шопена є занепадницька річ, солодка, мрійна, та й сама назва—ноктюрн—означає не що инше, як нічна пісня. А оркестра проф. Розенштейна виконала цього ноктюрна з такими гучними піднесеннями, що можна було розбудити, певне, й мертвого. Добре оркестрований фокстрот—проф. Розенштейн позбав, прискоривши темп; вийшла непогана **індустріяльна** фотографія, абсолютно **позбавлена** «гойдання», такого характерного для фокстроту. Оть і вирішай, «чия» музика джаз-банд!

Що такі дискусії розпочалися, що ці питання ставляться перед широкою авдиторією, зокрема перед мікрофоном, це дуже добре й дуже корисно. Але вже тепер конче потрібно забезпечити тут певний авторитетний і досвідчений провід. Вже тепер треба забезпечити боротьбу з тою вульгарщиною, з тим страшенним спрощенством, що спостерігається в цих дискусіях.

Візьмімо питання про індустріяльну музику —відображення заводу, праці в музиці, як «Завод» молодого руського композитора Мосолова. Цій речі закидають беззмістовний натуралізм. Це, мовляв, є просто фотографія гуркоту заводу. До певної міри до цього наближається й «Дніпрельстан» Мейтуса. Справді, якщо брати «Завод» Мосолова **окремо**, то це є тільки певний музичний фотографічний етюд. Але уявіть собі, що ви маєте перед собою п'єсу на тему роману Гладкова «Цемент». Уявіть собі, що після відображення отої довгої і впертої боротьби за завод, за організацію робітництва проти шкурників, з шкідниками з місцевої ради народнього господарства і т. д.—після переможного першого гудка завод нарешті пішов. Ось після цього, як фінал епопеї—«Завод» Мосолова. Мені здається, що тоді цей твір, як фінал такої епопеї, викличе величезний ентузіязм слухача, буде цілком до речі. Отже, як певний етюд, **як частина чогось більшого,** цей «Завод» може бути й цікавий, і змістовний, і корисний.

Але, з другого боку, чи справді, «індустріяльні» шуми—невід'ємна ознака заводу й пролетарської музики? Науково-технічна думка б'ється над тим, щоб завод позбавити будь-якого гуркоту й брязкоту, бо ж вони кінець-кінцем знижують продукційність праці. За кордоном, зокрема у Форда, вже є заводи (цілі цехи, що переросли у заводи), позбавлені будь-якого гуркоту.Нечутно працюють автомати і роля людини зійшла до роботи нервів: робітник не двигає якогось вантажу на плечах, а сидить біля контрольного апарату і з величезним напруженням стежить за миготінням червоних, зелених, білих та інших сигнальних ламп апарату. Це є «чорна» робота не м'язів, а нервів. Це можна спостерігати і на перший-ліпшій електростанції: урочиста, немов храм, машинова заля, оздоблена мармуром, де маєте рівний гул динамо чи турбіни і миготіння сигналів. Твердого виробничого ритму тут уже немає. Отже, що ж на такому заводі робити музиці, якщо підійти до заводу тільки з погляду відбивання певних шумів?

Чи візьмімо таку тему, як «гамір великого міста». Якби десь на центральній берлінській вулиці, що нею суне неймовірна кількість авто, всі ці авто гуркотіли,—то людність Берліна давно була б поглухла. Машину, що їде з гуркотом, там арештовують. Що ж лишається од «гамору великого міста» і од «грюкоту завода»?

Візьмімо музику, що захотіла б відбити завод, як він змальований у першій дії п'єси Микитенка «Диктатура». Якщо пам'ятаєте, там працює казановий цех. З одного боку, «глухарі», з другого—електрозварка. В той же час дія малює певний робітничий колектив—самого Дударя, робітницю, майстра, організатора, більшість робіт-

ників—свідомих пролетарів, і певну частину несвідомих—рвачів. Очевидно, музика, що захотіла б у музичному творі змалювати цей завод, мусить, крім ритму праці і гуркоту машин, змалювати ще й цей колектив, найти музичну характеристику і для майстра, і для Дударя, і для свідомої, і для несвідомої частини робітників, і для тої дії, що на кону відбувається. Самою фотографією тут вже не обійтися...

Якщо підчас роботи гуркоту немає, а тільки величезне навантаження на нерви, то, з одного боку, повстає питання про музику, як про певний засіб заспокоювання нервів,—але ж, очевидно, вирішальне слово, про цю музику, про її характер, належатиме охороні праці, «тайлорам», а не митцям. Подруге, всі соціялісти-утопісти, писавши про те, якою їм здається праця в майбутньому, завжди зазначали, що це буде праця під музику. Отже, можна припускати, що ця музика соціялізму, музика майбутнього теж буде позбавлена голосних звукових ефектів, бо ж слухати її будуть підчас роботи...

Ось яке складне це питання про музику, що має малювати нашу сучасність, зокрема завод. Будь-яке спрощенство, вульґаризація—тут страшенно шкідливі. На жаль, у наших дискусіях, принаймні в тих, що точаться в Харкові, ми ще надто мало чуємо обмірковааних, авторитетних голосів, що поклали б край вульґарщині, були б спроможні протистати їй. Велика частина кваліфікованих наших музик розгубилася і це теж є небезпечне явище. Отже, одне з найважливіших наших завдань—разом із ліквідацією музичної неписьменности утворити серйозну марксистську музичну науку. Переоцінка старої спадщини під марксистським поглядом—конче потрібна.

Забезпечити марксистське настановлення у масовій музично-освітній роботі, зокрема в роботі товариства «Музика мас», що оце тепер організується, так само конче потрібно; але, на жаль, в цьому напрямку в нас майже нічого не зроблено і це є одне з найперших завдань.

На жаль, наші учбові заклади дуже мало допомагають розв'язати цю проблему. У вищих школах ще надзвичайно дужий формалізм, сутотехнічний, суто-формальний підхід до музичних явищ. У середній ланці нашої музичної школи справа ще гірше, бо майже ціла наша середня музична школа, профшкола, є на самооплаті. Це, поперше, великою мірою визначає соціяльний склад учнів; подруге, це обмежує можливість реґулювати ті спеціяльності, що їх наші школи готують. Якщо людина платить гроші за музичну освіту, то вже за якийсь там тромбон, чи контрабас платити гроші навряд чи кому є охота. Наслідок цього є те, що, скажімо, у київських музичних профшколах готують щось понад 700 піяністів і ледве кілька десятків оркестрантів. В цілій Україні піяністи становлять 65% всіх учнів. Серед цих піяністів є чимало дівчат які власне набувають кваліфікацій, щоб згодом бути «кваліфікованими дружинами» спеціялістів, або відповідальних працівників, що шукають «дружин з музикою».

Надзвичайно зле стоїть справа з музичними педагогами. Навіть та частина, що працює по школах соцвиху, здебільшого не задовольняє культурно-політичним та й фаховим своїм рівнем. Характеристичний є випадок, що недавно стався в Харкові. Якійсь викладачці було доручено підготувати хор до шевченківських свят. Вона продивилася багато музичних збірок, знайшла і якусь стару збірку видання 1918 р., де здибала твір, що їй дуже сподобався. Він стояв поруч із «Заповітом»—і називався «український гімн». Викладачка була дуже здивована, коли за цей «гімн» її було знято з роботи, бо то був... «Ще не вмерла Україна!».. Я боюсь, що це характеризує політичний рівень чималої частини наших сучасних викладачів по школах соцвиху та профшколах. Чергове завдання наше забезпечити відповідний рівень всіх наших музичних учбових закладів од початкових до інститутів.

Перед нами—величезне завдання музичного лікнепу. Широким масам трудящих за капіталізму була надто неприпустна кваліфікована музика, навіть більше ніж інші форми мистецтва. Нині ми маємо в своєму розпорядженні нечувані можливості музичного лікнепу—треба тільки вміти їх використати. Величезну ролю в цьому напрямкові має відограти товариство «Музика—мас», якщо тільки спілки, комсомол, кооперація серйозно візьмуться до цієї справи.

«Музика мас» як масова організація пролетарського споживача та аматора музичного мистецтва безперечно може відограти не абияку ролю в утворенні справді сучасної, пролетарської музики. Нова музична авдиторія, нова кляса, що опановує музику,—от що має кінець-кінцем вирішальне значення. Те, що сьогодні ще дужі впливи міщанських дрібно-буржуазних смаків, ще дужий нахил до «циганщини», скажімо,—не послаблює значення сказаного. Подивіться, як помітно піднісся рівень заводських аматорських хорів та оркестр останніми двома роками. Подивіться, яку популярність здобули такі речі, як «Кузня» Толстякова, «Дивна фльота» Козицького, «Вперед народ іди» Верьовки і ін. Успіх цих речей не є випадковий: вони тематикою, текстом і музикою своєю відповідають на пекучі потреби широких мас.

«Справжні» музики звикли ставитися з призирством до численних «Кирпичиків», «Шахт № 3», навіть до «Яблучка» чи «Шарабану», «Кирпичики», певне не кращі за стару «Розлуку», але було б неправильно і «Розлуку» і «Кирпичики» розглядати тільки як музичні явища: це є явища насамперед **соціяльно-політичного** порядку. Той факт, що «Кирпичики» витіснили з вулиці «Розлуку», є немаловажний політичний факт. «Яблучко» за часів партизанської (а потім махновської) «вольниці» відограло не абияку ролю. **«З «Яблучком» ходили в бій.**

Тільки той музика зможе дати справді масову пісню, тільки той зможе використати масову творчість, хто найглибше, найорганічніше зв'яжеться з масами, відчує їх потреби, «замовлення».

З цього погляду треба всіляко вітати та поширювати оті «ударні бриґади композиторів», оте «обслуговання кампаній», що їх організує ВУТОРМ. Це є одне з джерел, звідки може прийти для старшого композитора (кажу старшого, бо ж справді старих у нас дуже мало) «реконструкція його власного світосприймання», нові «джерела надхнення». Музика, поставлена на службу новим завданням (колгоспна пісня, музика для наших масових свят—замість мріяння в інтимних сутінках біля роялю)—ось один із шляхів, що веде до нової музики.

Звичайно, це не прийде відразу. Недавно ми чули твір одного з членів АМПУ на чудові слова («Трактором переоремо межі»)—а музика інакше **скиглить** над цим переоранням... Ще й сьогодні зберігає значення думка В. Блакитного про те, що іноді на слова пролетарських поетів можна почути церковні хорали. Не відразу може прийти «реконструкція» світосприймання в композитора, але вона неодмінно прийде й для багатьох із старшої ґенерації. Принесуть її нові сили, що їх висуває нова кляса, яка нині лише опановує музику, дадуть її нова авдиторія, новий споживач, нове «замовлення», новий зміст.

В музиці ще більше, ніж в будь-якій іншій мистецькій ділянці, було б шкідливим уже зараз приліпити до будь-якого формального напрямку, течії ярлик: «це визнав пролетаріят». В пролетаріяті є різні шари, різні своєю психікою, культурно-політичним рівнем, характером своєї праці тощо. За таких умов неминуче і в рядах тих митців, що близько стануть до пролетаріяту, певно, виникнуть різні напрямки, різні течії, що будуть функцією різних шарів пролетаріяту. А ще ж є село... На жаль, ще дехто оцим ярликом: «це визнав пролетаріят»,—надто спекулює, надто спрощено це розуміє. Часто-густо халтурна труппа, що десь у відсталій авдиторії поставила «Теща в дом—все вверх дном», чималеньким жмутом папірців пробує доводити, що пролетарі її дуже люблять та добре сприймають. Те саме—і з естрадником-циганщиком. Таке спрощенство є велика небезпека. Зайва категоричність щодо напрямків, течій надто завчасна. Обмежувати пролетаріят будь-яким напрямком є злочин. Пролетаріятові на сьогодні в царині музичній треба вчитися, треба справді опанувати—критично опанувати—стару спадщину.

Тим більшого значення набирає на сьогодні—створення марксистської музичної критики.

Цілком зрозуміло, що зробити це неможливо самими «академічними» засобами. Ця критика, ця наука може утворитися тільки в процесі певної боротьби—клясової боротьби на музичному фронті. З цього погляду, та диференціяція музичних шкіл, та боротьба, що поміж окремими організаціями точиться, має величезне позитивне значення,—певна річ, якщо ця боротьба не розміняється на дрібниці та особисті безпринципні сутички.

Одним із найперших об'єктів цієї боротьби вже стала—та й мусила стати—оцінка музичної спадщини, української зокрема. Український музичний процес, особливо пожовтневий, ще своєї вичерпної марксистської оцінки не має. Пожовтнева українська музика великою мірою одрізняється від пожовтневої музики руської. В Росії свого часу існували «придворна капела», «імператорські театри», «імператорська консерваторія», «императорское российское театральное об-во»; «солисты его величества»; рештки цих монархічних інститутів ще даються в знаки до останнього часу (досить згадати історію з Головановим у Московському Великому оперовому театрі, стан Московської Консерваторії і т. ін.). У нас на Україні, де таких «придворних» та «імператорських» закладів не було—решток старого чорносотенства багато менше (хоч деякі з старих українських композиторів свою мистецьку освіту здобули саме у придворній капелі). Наша українська музика в особі сучасних її представників—майже вся вийшла на широкий терен **після Жовтня.** В цьому є велика різниця, поміж тим, що є в РСФРР, і поміж тим, що є у нас. З другого боку, в нас є інша—не менш важка спадщина—спадщина українського буржуазного націоналізму. На такій музичній спадщині, з такого—ворожого пролетаріятові—оточення вийшло багато сучасних українських музичних діячів. Добре відома, наприклад, роля, яку відограло свого часу в організації пожовтневої української музики Товариство ім. Леонтовича—за перших років його існування. Досить відомо, з якою побожністю першими роками, а дехто й нині, ставилися та ставляться до Леонтовича, Степового, Лисенка. Про Леонтовича, наприклад, у передовій першого числа журналу «Музика» за 1923 р., що його видавало Товариство ім. Леонтовича, було сказано таке:

«Все життя, творчість і сама мученицька смерть Миколи Дмитровича (Леонтовича)—це є символ страждань України».

Побожність, як бачите, доведено до краю. Правда, це Товариство ім. Леонтовича утворилося було саме як «Комітет вшанування пам'яті Леонтовича». Про це товариство писав свого часу Василь Блакитний:

«Товариство ім. Леонтовича в минулому ніяк не могло стати на шлях справжньої роботи, а здебільшого займалося увічненням мертвих музик. Це дало право київським острословцям саме товариство прозвати похоронним бюром, а роботу його по імені керівника—Чапківщиною».

Ще досі ніхто не спромігся серйозно, науково по-марксистському переоцінувати цю спадщину. Першими роками свого існування це товариство було досить далеке своєю ідеологією од радянського мистецтва, навіть тоді, коли окремі представники товариства мабуть щиро хотіли робити на «соціяльне замовлення доби». Найгостріше цей стан товариства ім. Леонтовича оцінював свого часу Вас. Блакитний:

«Поруч із новою творчістю старих композиторів (вони зараз уже полюблюють писати або панахідно ліричні ноти до революційних творів, або слиняво-солоденькі мотиви на виковиряні з жмуту творів пролетарських письменників елеґійні, ліричні слова), коли поруч із пестливим плеканням старовини, ми бачимо в сучасних музик, за невеликими винятками, нерозірваний зв'язок із

церковщиною, майже кожен із композиторів, іменами яких охрещують державні радянські хори і громадські організації, велику частину своєї слави здобув через церкву: Леонтович. Стеценко. Степовий і инші—це автори не тільки аранжировок народних пісень, але і навіть церковних цілих літургій. І хто зна, де глибший корінь їх популярности, хто зна, чому саме так побожно українське «громадянство» шанує цих композиторів. Навіть молодші, нові, зараз наші чи близькі до нас діячі музики—і ці в минулому своєму мають гріх скотоложства із церковщиною. Отже, зводимо докупи основні риси сучасного моменту в українській музиці. Вони суть: клясова нерозподіленість, невиразність—поперше; любов до старовини з ухилом у самий справжній шовінізм—подруге і зв'язок з церковщиною—потретє» *).

Од того часу, коли Василь Блакитний писав оці рядки (1924 рік), змінилося вже багато (перші ознаки зміни зазначав ще він сам). І величезну помилку роблять товариші АПМУВ'ці, коли вони для характеристики **сучасних** композиторів, зокрема ВУТОРМ'ців, беруть твори, писані 1922—23—24 р.р., розглядаючи їх одірвано од тодішніх обставин. 1924 р. радянська влада на Україні вже встигла розглянути свою культурну роботу і активізувати свою національну політику. Вже було закладено і учбові, і наукові, і виконавські заклади. Клясова боротьба і на селі, і в місті, впливаючи на культурний процес, віддиференціювала і серед музик нове крило, що наближалося до пролетаріяту, свідомо і щиро хотіло й намагалося працювати під проводом пролетаріяту та його партії. Це наближення до пролетаріяту не йшло і не могло йти стрибками. Почалося з того, що музика писав, скажімо, звичайний романс в дусі сучасної европейської музики. Якщо такий романс, чи сонату розглядати одірвано од тодішньої української ситуації, то це буде звичайний буржуазний романс—і не більше. Але за тодішніх часів такий романс, скільки він знаменував собою розрив із старими церковними традиціями та традиціями етнографічними, традиціями «плекання старовини», такий романс викликав своєю появою обурення того українського «громадянства», що його Василь Блакитний називав не інакше як громадянством в лапках. Людині, що насмілювалася написати такий романс, розриваючи з «національною традицією», закидали «зраду рідної справи». За тих часів це був певний поступовий, трохи не революційний крок.

Під впливом критики Блакитного і гартованців в цілому, Товариство ім. Леонтовича проголосило 1924 року гасло: «Жовтень у музику», оголосило війну з церковщиною і т. инш. Це був серйозний і не малий крок вперед, і сам Василь Блакитний, що так гостро критикував тодішнє товариство, цей поворот у праці товариства відзначав з великим задоволенням, як надзвичайний здобуток українського культурного процесу (кінець 1924 року).

*) Див. В. Блакитний. «Твори». ДВУ, 1929, стор. 388.

Якщо простежити шлях, що ним ішли далі композитори з основного ядра ВУТОРМ'у, то цей шлях веде од шанування пам'яті Леонтовича і побожного схилення перед старою традицією через буржуазний романс, сонату, прагнення до складної струментальної музики, симфонії, опери, аж до музичного оформлення Микитенківської «Диктатури». І цей шлях не є щось штучне, —це є нормальний органічний розвиток, у процесі невпинного наближення до пролетаріяту.

Пізніше ми вже маємо факт дружнього співробітництва Товариства ім. Леонтовича з політосвітами, з комсомолом, профспілками—особливо, останніми часами, після заснування ВУТОРМ'у. Сама реорганізація Товариства ім. Леонтовича на ВУТОРМ з відповідною зміною його назви і перереєстрацією його членів, проведена з ініціятиви спілок та Наркомосу, не мало зробила для того, щоб організаційно закріпити оце наближення до пролетаріяту.

Якщо навіть після цієї реорганізації, після перереєстрації 1928 р. все ж у деяких філіях ВУТОРМ'у, зокрема в Одесі, ще лишалися люди, що потім опинилися на лаві підсудних в справі «СВУ», то це є для ВУТОРМ'у **в цілому** у всякому разі день минулий. Правда, було б неправильно цей факт не дооцінювати. Те, що у ВУТОРМ'і могли лишатися такі «герої» як Панченко, це є факт, над яким товариству ВУТОРМ треба уважно подумати, треба створити такі умови, щоб надалі такі люди ВУТОРМ використовувати вже не могли. Найважливіші заходи до цього є посилення уваги до молоді, більше й активніше наближення до пролетаріяту, поширення практики «культпоходів», ударних бригад, розгортання справжньої самокритики не тільки щодо старої спадщини, а й до сучасної творчости і діяльности членів ВУТОРМ'у.

Розлам ВУТОРМ'у, що почався з виходу групи, що створила АРКУ, а потім заснування АПМУ, на мою думку, не можна розглядати тільки як наслідок особистих сутичок чи непорозумінь, хоч, як часто буває в подібних випадках, це починалося саме з таких сутичок і непорозумінь. Хоч будь-яких принципових засад тодішні розламовці не висунули, проте було ясно, що підґрунтя цих розходжень—глибоке, і заснування кількох музичних організацій на Україні, повторення музикою того шляху, що ним пройшла література, є річ не випадкова і неминуча. Тепер, коли викрито Слабченка і Панченка, ще ясніше стає, що кристалізація молоді у АПМУ'вську організацію є, безперечно, не випадкова річ. **Але факт є той, що у нас мали змогу критися, до нас *) пізли Панченки і Слабченки, а комсомольська молодь втекла.** Легко обминати це не можна.

Щодо АРКУ, то мені здається, що будь-яких істотних розходжень поміж АРКУ і ВУТОРМ'ом нині не лишилося. З АПМУ справа складніша. Те, що на музичному фронті мусить повторитися розвиток, що його пройшла література,—це мені здається, є річ безперечна. Підґрунтя цього, в основному, в наших клясових протиріччях. Я мушу тільки сказати, що наші АПМУ'вці,—прав-

*) т. Рабічев є член президії ЦП ВУТОРМ'у.

да, вони ще дуже молоді,—об'єктивно ще далеко не гідні тої ролі музичного ВАПМ'у, яку вони збираються відогравати. Це стосується не тільки до їхньої творчости. Концерт АПМУ'вців, що ми його чули недавно, наочно довів: вони самі перебувають іще під сильним впливом старої ґенерації, зокрема хорової української музики.

На жаль, не краще з їхньою критичною платформою, з їхніми критичними засадами. Поперше, вони надто некритично переносять на український ґрунт плятформу російського ВАПМ'у Останній сам зазначає, що він ще не спромігся розробити свою плятформу в національному питанні. Для української організації, якою хоче бути наша АПМУ, без плятформи в національному питанні — смерть, бо інакше вона на Україні загубить будь-який ґрунт і відограватиме тільки неґативну ролю: ніґілізм бо у національному питанні на Україні є модифікація великодержавного шовінізму. Гостра боротьба з куркулем, його шалений опір, неминуче викликають і загострення національної проблеми.

Ця увага до національного питання потрібна не тільки для розвитку украинської музики. Цього потребує і музика еврейська, і музика польська. Єврейська радянська пожовтнева культура, як і польська, мусить протиставити тискові буржуазної культури певні пролетарські сили і цінності. Якщо польська буржуазна культура є знаряддя пригнічення, визиску, присипляння клясової свідомости польського робітництва й селянства, то наша національна формою і інтернаціональна змістом польська культура має на радянському терені бути знаряддям боротьби за соціяльне визволення цього робітництва й селянства проти польського імперіялізму. Отже, розроблення чіткої плятформи в національному питанні, визначення певних чітких позицій у культурному процесі на Україні—це є одне з найперших завдань, що його мають розв'язати ці наші організації. Відсутність цієї плятформи, цих чітких позицій, одна з найбільших хиб АПМУ.

Друга істотна хиба АПМУ'вців це те, що, оцінюючи сучасну українську музику, зокрема в статтях, що вони їх друкують за межами України, вони надто недіялектично підходять до кожного окремого твору, забуваючи і еволюцію авторів, і ту об'єктивну ролю, що її відограв кожен твір в конкретній українській ситуації. Коли АПМУ'вці на цілий Радянський Союз заявляють, що вся українська сучасна музика є по суті занепадницька та націоналістична, крім хіба окремих винятків,—то це вже є просто злочин, бо це неправдиве освітлення пожовтневої української культури перед авдиторією, що од цієї культури далека і звикла вірити друкованому слову, або конферансові біля мікрофону. АПМУ'вці не розуміють різниці поміж старою ґенерацією російських музик, що довгий час працювали в «імператорських» закладах, і сучасними старшими українськими музиками, що вийшли на широкий терен здебільшого лише за часів радянської влади. Одкидати цих старших, як це роблять молоді — це означає за сьогоднішнього стану одкинути **цілу українську музику без решти.** Словесні заяви про згоду використати спадщину тут не рятують!

Який же треба поставити прогноз щодо взаємин різних музичних організацій на Україні і щодо їх майбутнього? Я дозволю собі одверто поставити деякі питання. Дехто з членів ВУТОРМ'у настроєні нині трохи панічно і навіть ліквідаційно: мовляв, якщо АПМУ має згодом розвинутися і посісти в цілому українському музичному процесі таку ролю, яку відограє, скажемо, ВОАПП в літературі, то чи не краще ВУТОРМ'ові ліквідуватися і спокійно собі жити без дискусій, без боротьби?.. Це є величезна помилка. Насамперед, АПМУ'вці ще себе ніяк не виявили. Гегемонію на музичному фронті вони мусять іще завоювати в міру свого зростання. Це має бути процес досить тривалий. Подруге саме тепер засновується на Україні масове пролетарське товариство «Музика мас», що відогравати ме не абияку ролю в музичному житті України, в посиленні й забезпеченні пролетарського проводу цілим музичним процесом. З цим т-вом ВУТОРМ мусить найщільніше зв'язати цілу свою роботу. Потретє, ВУТОРМ має всі дані, щоб об'єднати у своїй організації найкращу частину українських музик, і саме, як ціла організація, щораз більше наближатися до пролетаріяту. Вже тепер ВУТОРМ працює, свідомо намагаючись якомога краще відбити завдання пролетарської революції, соціялістичного будівництва. Тому абсолютно немає рації, немає будь-яких підстав організацію, що на сьогодні об'єднує найкращий творчий актив української музики, ліквідувати чи розпускати.

Найкращий доказ тому — є два, на перший погляд, ніби дрібні факти, що сталися на 2-ому пленумі ВУТОРМ'у. Вперше за цілу історію Товариства ім. Леонтовича й ВУТОРМ'у цей пленум відкрився привітальною промовою од робітників найпередовішого заводу — ДЕЗ'у. Ще показовіша є промова робітника, що виступив підчас обговорення недавнього концерту АПМУ. Цей робітник з ДЕЗ'у, обговорюючи подану творчість АПМУ'вців, заявив, що робітники ДЕЗ'у надзвичайно високо оцінюють творчість деяких членів ВУТОРМ'у. Ці заяви і це вітання найпередовішого у Харкові заводу є свідоцтво тої еволюції, що її пройшов ВУТОРМ. Якщо дехто з сучасних музичних діячів України, об'єднаних ВУТОРМ'ом, вийшов колись із лав клерикальних, чи почав свою роботу свого часу з побожного ставлення до старої ґенерації, то цих товаришів, коли вони органічно развиваючись наближаються до наших завдань, свідомо та остаточно стають по наш бік соціяльної барикади,—неможна поцінювати тільки за їх походженням. Скільки ми у ВУТОРМ'і, як такому, маємо невпинний органічний процес наближення до пролетаріяту, щире намагання з ним співпрацювати, щире намагання під його проводом творити,—стільки у нас є всі підстави вважати, що на шляху утворення української національної формою, інтернаціональної змістом музики, ВУТОРМ відограє величезну ролю. Ціла пролетарська громадськість має саме так до ВУТОРМ'у ставитися і в його роботі йому допомагати.

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

ОРГАНІЗАЦІЯ Й РОБОТА ДУХОВОЇ ОРКЕСТРИ

Нарис 1-й

Про стан роботи духових оркестр

Зараз, коли в нас скрізь лунає гасло «музика—масам», ми, на жаль, чомусь надто мало звертаємо уваги на найрозповсюдженіші в масах музичні одиниці—духові оркестри. Адже нема жодного великого підприємства, військової частини, клюбу, сельбуду й ін., що не мали б своєї духової окрестри; надалі, очевидно, не буде й жодного міцного колгоспу, що й собі не організував би такої окрестри. Отже, здавалось би, що тут повинен бути один з центрів уваги так музично-громадських організацій, як і культосвітніх установ. Проте цього ще немає. І тому й доводиться говорити ото частенько вживане «на жаль», бо справа на цій ділянці масової роботи стоїть досить таки зле.

Почнемо з керівників. Вони (треба одверто про це казати) майже на 90% не мають спеціяльної музичної, а багато з них і будь-якої загальної, освіти. Це здебільшого колишні полкові музики, або просто практики «духовики» з вузькою кваліфікацією: баритоніста, корнетиста, клярнетиста тощо. Наприклад, на таке велике місто, як Одеса, де є понад 100 духових окрестр, маємо лише 1 керівника з вищою освітою і 3 з середньою, а останні просто «маестра».

Отже, не дивно, що робота духових оркестр більшістю зовсім не посувається вперед не проґресує, а перебуває весь час на низькому рівні. В найкращому разі гурток доходить до рівня свого «маестра», й припиняє студійну роботу і тільки виконує «наряди» своєї адміністрації та ретельно грає «халтури».

А репертуар? Тут зібрано всякий музичний мотлох, від «попурі» до старих царських маршів.

Крім деяких об'єктивних умов,—головна провина в цьому керівників. Вони не вміють як слід зацікавити свій гурток не тільки репертуаром, художнім виконанням його але й методами роботи.

Майже ніде немає плянової системaтичної музично-виховної роботи щодо поступового опанування техніки гри на окремих інструментах та ознайомлення гуртківця-музики, хоч би елементарно, з теорією та історією музики з популярною аналізою й поясненням творів, які вони вивчають.

Це річ, звичайно, природня, бо й сам «маестро» часто на цьому не розуміється.

Мимоволі постає питання: яку ролю грають ці гуртки—музично-виховну, чи «навпаки»? і чи варт витрачати великі кошти на ці гуртки?—бо щасливі винятки, коли оркестри добре працюють і цілком виправдують своє існування є надто рідкі. Відповідь очевидно має бути така: в більшості гуртків, коли відкинути організуючу ролю духової оркестри підчас демонстрації, походу тощо, вона має чи не неґативний характер, бо часто-густо брутально псується в самому корні музичний смак гуртківця так репертуаром і характером його виконання, як і некультурним, вузьким поглядом керівника, а часто й завкультвідділом спілки чи завклюбу на ролю масової духової оркестри.

А проте духові оркестри мають величезні можливості щодо музично-виховної роботи серед роб-сел. мас.

Тому, треба вжити рішучих заходів: 1) щодо зміни форм роботи цих гуртків; 2) щодо готування нових кадрів культурних керівників з лав талановитої молоді, гуртківців, що навчаються по музичних школах, а також 3) щодо перекваліфікації й перепідготовлення старих кадрів на

спеціяльних курсах; 4) контроль і консультація в роботі духових оркестр з боку відповідних культосвітніх професійних та політосвітніх організацій *); 5) видання в достатній мірі художнього репертуару різної трудности щодо техніки гри та для різних складів і 6) видання спеціяльної інструктивної літератури для керівників гуртків та гуртківців.

Склад духових оркестр

Коли розглянути партитури духових оркестр і старого, і нового видання, то відразу кинеться в очі страшенний різнобій у складі оркестр та в кількості окремих інструментів, що до них увіходять.

Це велика хиба в роботі духових оркестр, на яку, на жаль, до цього часу не звертають достатньої уваги і якої не виправляють.

А це, безперечно, потрібно.

Взяти хоч би те, що жодної партитури не можна використати без відповідної переробки, а ці переробки рідко коли поліпшують, а здебільшого тільки псують оркестровку.

Таку саму плутанину спостерігаємо і в порядкові розташування партій у партитурі, наприклад: альти пишуть то раніш, то після валторн, тенори пишуть то поруч з корнетами, то після валторн і т. п. Логіки якось простежити тут майже не можливо.

В той же час партитури всіх інших ансамблів (симфонічної оркестри, хорів тощо) давно мають певний сталий вигляд.

Гадаємо, що наші державні видавництва, мусять уреґулювати цю розбіжність, встановивши стандартні типи складів духових оркестр для творів, що вони їх видають,—а це допоможе й встановити відповідні. стандартні ж, типи оркестр.

Перш, як рекомендувати ті чи інші склади духових оркестр, треба встановити деякі принципи побудови їх.

Тут треба виходити з таких моментів:

а) діяпазон інструментів,

б) їхня роля в оркестрі,

в) рухливість,

рівновага й

повнота звучання так окремих груп інструментів, як і оркестри в цілому, а також

г) темброві фарби.

Виходячи з цих властивостей можна встановити, такі стандартні склади духових оркестр у партитурному огляді:

*) Див. статтю Г. Чубинського в „Муз. Мас." № 3 ц. р.

СПІВОЧИЙ ГУРТОК С. РОҐУЗКИ (Тульчинщина)



Співочий гурток с. Рогузки (на Тульчинщині, організувався у вересні 1929 р. й на сьогодні в своєму складі нараховує 36 чоловіка. Завдяки енерґійній роботі керівника гуртка, вчителя Мазуренка І. Г. гурток вже простудіював 30 революційних та побутових народніх пісень.

Ураховуючи темряву та відсталість с. Рогузки (воно ще й досі не бачило кіна), співочий гурток має перед собою великі завдання на фронті політико-культурної роботи. На перших кроках заслуга гуртка в тому, що він розпорошив церковний хор, одвоювавши частину співаків і видержавши з честю жорстоку боротьбу із місцевими попами та куркулями. Будемо сподіватись, що гурток надалі ще більше зв'яжиться з бідняцькою масою та об'єднає її навколо себе. А для Рогузки зробить це—конче потрібно.

П. Нагорний

1. Повна (концертова) оркестра

Інструменти	Кількість виконавців	Регістр:	Тип інструмента
Флейта I	1 чолов.		
„ II з піколльо	1 „	Найвищий	
Гобой I з англ. ріжком	1 „		
Клярнет in Es	1 „		
„ I (in B)	5 „		Група дерев'яних інструментів
„ II („ „)	4 „	Високий і середній	
Бас клярнет	1 „		
Саксофони in Es (альтовий)	1 „		
„ in B (теноровий)	1 „	Низький	
„ in Es (баритоновий або фаґот)	1 „		
Корнет in Es	1 „		
„ I (in B)	4 „	Високий	
„ II („ „)	3 „		
Сурми I (in B)	1 „		Мідна група (сім'я сурм)
„ II („ „)	1 „	Середній	
„ I (in Es)	1 „		
„ II („ „)	1 „		
Альти in Es (I, II, III)	3 „		
Валторни in Es (I, II, III, IV) (краще коли є in F)	4 „		Мідна група (сім'я рогових ін—тів)
Тенори in B (I, II, III)	3 „		
Баритони	2 „		
Тромбони (I, II, III), альтовий in Es, теноровий in B, басовий in Es, або всі 3-цуг тромбони тенорові)	3 „	Середній і низький	Мідна група (сім'я труб)
Баси (I і II)	4 „	Низький і найнижчий	Мідна група (сім'я рогових ін-тів)
(Контрабаси струнні)	2 „		
Барабани: малий і великий з тарілками	2 „		
Літаври	1 „		
Трикутник, Ксилофон, Ліра (glocken), Бубон, Кастаньєти	1 „		Ударна група
Разом	50 чол.		

Оркестра такого складу має великі можливості щодо виконання найскладніших творів симфонічного репертуару.

Примітки. 1. Гадається, що такою оркестрою керуватиме кваліфікований капельмайстер, який зможе, залежно від наявности тих чи інших інструментів, що їх рідко вживається, вдало зробити потрібні заміни ін-тів (наприклад., саксофон замінити фаґотом, гобой та англ. ріжок—корнетом під сурдину тощо).

2. Щодо вживання таких інструментів, як бас-клярнет та саксофони, то ми пильно їх рекомендуємо ось чому:

1) на них легко навчитись грати першому ліпшому клярнетистові,

2) вони заповнюють і пом'ягшують середній і низький реґістри оркестри,

3) надають оркестрі технічної рухливости в цих таки реґістрах,

4) цілком доповнюють дерев'яну групу, завдяки чому можна вживати її окремо від мідної групи, тембрально й динамічно протиставляючи їх.

Щодо вживання контрабасів, то вони дуже потрібні для надання рухливости й м'якости, досить обмеженим в цьому мідним басам.

II. Військова оркестра (середній склад)

Інструменти	Кількість виконавців
Флейта-піккольо	1
Клярнет (in Es)	1
„ I (in B)	3
„ II („ „)	3
Корнет in Es	1
„ I (in B)	3
„ II („ „)	3
Сурми in Es (I й II)	2
Альти in Es (I й II)	2
Валторни in Es (I, II, III, IV)	4
Тенори in B (I, II, III)	3
Баритони	2
Баси I і II	4
Ударні: мал. та великий барабани з тарілками, кастаньєти, трикутник тощо	2
Разом	34 чол.

Примітки: 1) Замість одного II клярнета добре мати бас-клярнет; 2) замість 2 валторн — 2 саксофони (альтовий і теноровий); 3) замість одного баритона—саксофон (баритоновий).

Спеціяльно встановлювати т. зв. «кавалерійський» склад духової оркестри навряд чи треба, бо на практиці в неї завжди вводять дерев'яну та ударну групу і хіба тільки підчас походу обходяться без неї.

III. Мала духова оркестра

Інструменти:	Кількість виконавців
Клярнет in Es	1
„ I (in B)	2
„ II („ „)	2
Корнет in Es	1
„ I (in B)	2
„ II („ „)	2
Альти in Es (I, II)	2
Валторни in Es (I, II)	2
Тенори	3
Баритон	1
Баси I і II	2
Великий і малий барабани, тарілки, трикутник, кастаньєти, бубон	2
Разом	23 чол.

Примітки: 1) замість Es-ного клярнета добре ввести флейту; 2) замість Es-ного клярнета можна ввести теж I in B.

IV. Духова оркестра зменшеного складу
(для сельбудів, клюбів й інш.)

Інструменти	Кількість Виконавців
Клярнет I (in B)	2
„ II („ „)	1
Корнет I (in B)	2
„ II („ „)	1
Альти (I і II)	2
Тенори (I і II)	2
Баритон	1
Баси (I і II)	2
Барабани вел. з тарілками, малий, трикутник, бубон тощо	2
Разом	15 чол.

V. Ансамблі духових інструментів
(для хат-читален, колгоспів, комун)

I

Інструменти:	Кількість виконавців
Корнет I	1
Корнет II	1
Альт I	1
Альт II	1
Баритон	1
Бас	1
Барабани й бубон	1
Разом	7 чол.

II

Інструменти	Кількість виконавців
Корнет I	1
Корнет II	1
Альт	1
Баритон	1
Бубон	1
Разом	5 чол.

Щодо порядку розташування інструментів у партитурі, то мусимо сказати, що починаючи з флейти й кінчаючи II корнетом порядок у всіх партитурах завжди однаковий. Отже, тут змінювати нема чого. А далі йде плутанина з сурмами— in B та in ES; їх треба обов'язково писати поруч з корнетами, бо це цілком однорідні інструменти характером і висотою звучання. Далі мусять іти альти, як більш схожі з сурмами, а ще й тому, що легше грають високі ноти. Після альтів, валторни, які внизу мають великий обсяг і по характеру свого тембру, належать до так званої сім'ї рогових інструментів, до якої належать і дальші тенори, баритон і труби (баси). Ще далі—група ударних, що інтонує: літаври, ліра й ксилофон і останніми—трикутник, кастаньєти, бубон, малий і великий барабани та тарілки.

М. Чернятинський

ПРОПОЗИЦІЇ ЩОДО РОБОТИ ОСЕРЕДКІВ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА „МУЗИКА МАС"

1. Зачитати й обговорити матеріяли (див. журнал «Музика масам» за 1929 р. № 10-11) до проекту декларації Т-ва, зосередити увагу на детальному обговоренні завдань Т-ва та напрямків його діяльности.

2. Повести кампанію втягнення в члени Т-ва якнайширших робітничих кол фабрик, заводів та підприємств та ознайомити їх із завданнями Т-ва у спосіб:

а) спеціяльних концертів з доповідями про ролю й значення музичного мистецтва в цілому процесі соціялістичного будівництва;

б) доповідів та інформацій на зборах, виробничих нарадах та в заводських культкомісіях.

в) широкого використання для цієї мети всіх засобів друкованого слова як от: стінна цехова та заводська газети, плякати оголошення й ін.

3. Провести реєстрацію осередку в найкоротший термін, подавши до Оргбюра протокол загальних зборів про вступ до Муз. т-ва «Музика мас», а також список членів керівної п'ятірки та всіх членів осередку, давши про них такі відомості: ім'я, прізвище, рік народження, стать, партійність, соціяльний стан.

4. Вивчити та обговорити стан музичної роботи в себе, виділивши для цього окремі бриґади з членів Т-ва.

5. Розгорнути виховну роботу серед членів осередку шляхом організації гуртків: вивчання історії музичної культури, слухання музики, ліквідації нотної неписьменности тощо, а також шляхом улаштування лекцій, концертів та диспутів для висвітлення таких питань:

а) яка музика шкідлива і яка потрібна для пролетаріяту,

б) музичне мистецтво буржуазних країн,

в) роля музики за доби реконструкції.

6. Взяти якнайактивнішу участь у переведенні антирелігійної кампанії та організувати з-поміж членів Т-ва осередків войовничих безвірників.

7. Налагодити виписку таких музичних журналів для осередку: «Музика масам» (Харків), «Мистецька Трибуна» (Харків), «Пролетарский Музыкант» (Москва), «Музыка и Революция» (Москва). «За пролетарскую музыку» (Москва).

8. Обговорити репертуар самодіяльних музичних гуртків осередку та загострити увагу на поширенні та демонстрації масової музичної пісенної творчости, яка відбиває ударні завдання реконструктивної доби, та зв'язатись як з окремими композиторами, так і з цілими композиторськими організаціями, як ВУТОРМ, АРКУ, АПМУ (всі в Харкові) для використання їх у переведенні накреслених завдань осередку.

9. Організовувати періодично культпоходи осередку на концерти та в оперу (де вона є), а після влаштовувати обговорення, висвітлюючи свої думки в місцевій та центральній пресі.

10. Тримати постійний зв'язок з Оргбюром Т-ва (Харків, вул. Артема 29, НКО. кімн. 16) для інформації про справи Т-ва та одержання вказівок і порад.

Голова Оргбюра *Васютинський.*

Секретар *Брижаха.*

ЯК ВСТУПИТИ ДО МУЗ.-ДРАМ. ІНСТИТУТУ ім. ЛИСЕНКА В КИЄВІ

Комуністична партія поставила завдання перед усім Радянським Союзом підготовити кадри. Це завдання одне із найважливіших. На цій справі ми мусимо зараз зосередити всю нашу увагу та вжити рішучих заходів, щоб практично здійснити наш культурний план. Ці кадри нам конче потрібні і в мистецькій галузі. Як ніколи, зараз перед нами стоїть питання про підготовку нових кадрів, нових радянських «інженерів мистецтва». У держплані СРСР за участю представників ЦК Робмису, ЦК ВЛКСМ, Центропосредробмису та інших відбулась спеціяльна нарада присвячена справі п'ятилітки мистецтва. П'ятилітка ця упирається головно в планування кадрів. До кінця п'ятилітки треба мати (орієнтовно) 240 тисяч керівників гуртків, 40 тисяч звукових кіномехаників. Для драматургії треба 5 тисяч п'єс. Нарада визнала, що стан з художніми кадрами загрозливий. Конче треба негайно централізувати справу підготовки кадрів мистецтва. Отже це показує нам, що треба зараз же перед новим прийомом до ВИШ'ів звернути велику увагу на те, щоб новий прийом дав велику кількість робітничо-селянської молоді, яка бажає працювати в галузі мистецтв. Тому Музично-драматичний Інститут ім. Лисенка, розгортаючи роботу по пролетаризації ВИШ'у, по очищенню студентських лав від ворожого елементу, звертається до комсомольських організацій, до робітничої молоді, всіх культкомів, шахткомів, фабзавкомів, місцевкомів, щоб вони допомогли Інститутові в цій роботі і виділили зі своїх лав активних товаришів, що працюють по клюбних муз. та драм. гуртках, що добре виявили себе в цій роботі і подають надії на поповнення кадрів мистецьких. Інститут ставить перед собою завдання, щоб цього року притягти до себе велику кількість селянської молоді, особливо колгоспників, для чого вже доручено кожному комсомольцеві, пролетарському студентові за час перерви провадити на місцях підготовну роботу з тими товаришами, які мають бажання працювати в цій галузі. Кожний студент, що виїжджає має при собі орієнтовну програму, за якою йому прийдеться вести цю підготовну роботу. Усім робітникам та селянам, що вчитимуться в ВИШ'і дано буде (в першу чергу) стипендію та забезпечено їх житлом. Отже, треба, щоб робітничо-селянська молодь відгукнулася на заклик Інституту ім. Лисенка й почала вже за цією програмою працювати та підготовлюватись до іспитів, які почнуться 15/VIII—1930 р. Треба зараз же почати підготовку, щоб сприяти поповненню студентських лав Інституту живим струмком робітничо-селянської молоді, допомогти пролетаризувати цей ВИШ, забезпечити безперебійне збільшення нових кадрів культурних — ідеологічно-витриманих—робітників, що потреба в них, у зв'язку з великим темпом нашого соціялістичного будівництва, з кожним днем незмірно зростає. Товариші, які бажають вступити до Інституту повинні зв'язатися з відповідними органами Ін-ту (адреса: Київ, Воровського, 58, Муз.-драм. Інститут ім. Лисенка, Осередкові ЛКСМУ).

Щоб вступити до Інституту ім. Лисенка потрібно мати знання не менше, як за профшколу, але прийматимуться з освітою 7-річної трудшколи або фабзавучу.

Музичний факультет має відділи: 1) співочий, 2) роялю (піяніно), 3) скрипка, 4) віольончелі, 5) диригенський (хоровий, симфонічний, народніх інструментів); вимоги: знання елементарної теорії, основи гармонії та практики роботи в музичних або інших гуртках. 6) інструкторсько-педагогічний, який випускає викладачів з фаху до профшкіл та музичних вихователів для соцвиху та політосвіти. 7) композиторський та 8) духових інструментів.

Для вступу на будь-який з цих факультетів, потрібно мати знання за курс музичної профшколи. Хто не кінчив музпрофшколи,—тому потрібно мати загально-освітню підготовку. Наприклад: закінчення 7-річної трудшколи або фабзавучу іншої профшколи (не музичної) та скласти іспити з фаху в обсязі музичної профшколи. Крім цього треба знати теорію та основи гармонії.

До заяви про вступ на будь-який з цих факультетів, треба додати такі документи:

1) свідоцтво про народження, 2) про освіту, 3) військово-учотну картку, 4) чотирі фотокартки, 5) посвідку про свій соцстан та про соцстан батьків, 6) посвідку про те, що вступник і його батьки користуються виборчими правами, 7) про виробничий стаж та громадсько-політичну роботу і 8) анкету, засвідчену сільрадою, комнезамом, завкомом або МК.

Анкети висилатимуться канцелярією інституту на вимогу бажаючих.

Заяви приймається.

С. Х.



У таборі на дозвіллі

—

Бандурист М. ЛЕНЬ Червоноармієць „чапаєвець"

СЛОВА НА БУКВУ „G" (УКР. Ґ, ДЖ ТА Ж).

G, g-(ґе)—1) Тон „соль": G (велике)—„соль" великої октави, g (мале)—„соль" малої октави 2) Тональність: G—„соль-мажор", g—соль-мінор.

Gagliarda, Ґальярда—італійський танок 16 стол. в 3/4; один час з'єднувався з п а в а н о ю (див.).

Gajo (ґайо) або gaio, gajamente (ґаяменте)—весело, жваво.

Ґальоп, galoppo (ґальоппо)—танець дуже швидкого руху в 2/4.

Gamba—(ґамба)—див. Viola di gamba.

Gamma (ґамма)—див. Гама.

Gauche (ґош)—ліва рука.

Ґавот, gavotte—французький танець 17 і 18 ст. ст. в 2/4, або 2/2 (alla breve) помірної швидкости.

G-dur (ґе-дур)—тональність „соль мажор".

Generalbass або bassus generalis—див. Генерал-бас.

Ges (ґес)—1) тон „соль-бемоль": Ges—„соль-бемоль" великої актави, ges—„соль-бемоль" малої актави; 2) Тональність, Ges—„соль-бемоль-мажор", ges—„соль-бемоль-мінор".

Ges-dur (ґес-дур)—тональність „соль-бемоль-мажор".

Geses (ґесес)—тон. „соль-дубльбемоль".

Ges-moll (ґес-моль)—тональність „соль-бемоль".

Giga (джиґа)—1) старовинний танець веселого й жвавого характеру в 3/8, 6/8, 9/8, 12/8; 2) старовинний струнний інструмент.

Giocoso (джокозо)—gocosamente—(джокозаменте), con gocondita (кон джокондіта)—жваво, весело, пустотливо.

Giojoso=giocoso.

Gis (ґіс)—1) тон „соль-дієз", Gis—„соль-дієз" великої октави, gis—„соль-дієз" малої октави; 2) тональність; Gis—„соль-дієз-мажор", gis—„соль-дієз-мінор".

Gisis (ґісіс)—тон „соль-дубль-дієз".

Giusto (джюсто)—точно, правильно.

Glissando (ґлісандо)—цим терміном визначається таке виконання інтервалів, коли виконується не тільки крайні точки інтервалу, а й усі проміжні тони (хроматично). На струнних це робиться сповзанням пальця лівої руки по струні; на фортепіяні, звичайно, швидко проводиться указовим пальцем правої руки по всіх білих клявішах, що попадають в зазначений інтервал; у співі—теж „сковзанням" звуку з одного тону на другий.

Gloria (ґльорія)—в музиці—назва двох частин меси (див.).

G-moll (ґе-моль)—тональність „соль-мінор".

Gondoliera, Ґондольера—див. Баркарола

Grado (ґрадо)—ступнево

Grand (ґран)—nde (нд)—1) великий; 2) урочисто.

Ґонг—див. Тамтам.

Grand barré (ґран барре)—притиснути всі струни ґітари указовим пальцем лівої руки.

Іонійська гама—1, 1, ½ 1, 1, 1, ½ (ц.-т. як мажорна гама).

Еолійська „ —1, 1, ½, 1, 1, ½, 1, (ц.-т. як натуральна мінорна).

Якщо число коливань першого звуку мажорної гами визначимо одиницею (1), то при другому звукові гами (2-й ступінь) число коливань рівнятиметься 8/9, при третьому (3 ст.)—4/5, при четвертому—3/4, при 5-му—2/3, при шостому—3/5, при сьомому—8/15 і при 8 му—½.

Вісім ступенів гами мають два роди назв:

1) в залежності від відстані кожної з них од 1-го ступеня (ці назви визначають саме відстань або інтервали): 1-й ступінь—пріма, 2-й ступінь—секунда, 3-й ступ.—терція, 4-й ступ.—кварта, 5-й ступ. - квінта, 6-й ступ.—секста, 7-й ступ.—септима, 8-й ст.—октава і

2) в залежності від їхнього мелодичного значення: (в гамі „де-мажор") „до"—нижня тоніка, „ре"—нижній ввідний тон або просто—2-й ступінь, „мі"—верхня медіянта, „фа"—субдомінанта (або нижня домінанта), „соль"—домінанта (або верхня домінанта), „ля"—нижня медіянта, „сі"—верхній ввідний тон або просто ввідний тон.

Тони гами визначається двома способами: 1) буквами (спосіб латинський та німецький) —c (до), d (ре), e (мі), f (фа), g (соль), a (ля), h (сі), b (сі-бемоль) і 2) складами (італійськ. та франц. способи)—do (до), re (ре), mi (мі), fa (фа), sol (соль), la (ля), si (сі).

Див. іще „Хроматична гама". („Cromatico"), „Діятонічна гама". („Giatonico"), „Натуральний звукоряд".

Першу при грі держать вниз (як клярнет а другу горизонтально. Флейта має 15 і більше кляпанів. Діяпазон звичайної флейти: від „сі" або „до" 1-ої октави до „ре" 4-ої октави; має тричотири реґістри. Гра може бути дуже рухлива.

Флейта-пікольо, Flauto piccolo—(фляуто-пікольо)—мала флейта; відмінна від звичайної меншим розміром та діяпазоном (найвищий інструмент оркестри): від „ре" 2-ої октави до „до" 5-ої октави. Ноти пишеться в скрипковому ключі; звучать вони октавою вище за написане.

Флейта-альт, Flauto-alto (фляуто-альто)—флейта, трохи більша від звичайної і нижча діяпазоном: від „фа" малої октави до „ре" 3-ої октави. Ноти пишеться в скрипковому ключі; звучать вони на кварту або квінту нижче за написане.

Флейта-басова, Flauto-basso—(фляуто-бассо)—найбільша й найнижча флейта. Діяпазон на октаву нижчий від звичайної. Виробляється нещодавно і застосовується зрідка.

Flautando (фляутандо)—наслідуючи грі флейти.

Flebile (флебіле), flebilemente (флебільменте)—скорботно-сумно.

Fluido (флюїдо), con fluidezza (кон флюїдеца)—спокійно, ніби зливаючи звуки один з одним.

F-moll (еф-моль)—тональність „фа-мінор".

Foco (фоко), fuoco (фуоко)—див. Con fuoco.

Фонограф—апарат для точного запису-

вання звуків (пісень, музики) на валках з особливої маси і потім для відтворення їх; принцип побудови фонографа подібний до грамофона. Застосовується здебільшого для записування народніх пісень.

Forte (форте)—сильно, голосно. Fortissimo (фортісімо)—дуже голосно.

Фортепіяно, Fortepiano,—струнний молоточковий інструмент (тепер—так званий рояль), винайдений на початку XVII ст. Крістофорі і з XVIII стол. дуже поширений по всіх культурних кра'їнах, де став „хатнім" інструментом. Діяпазон звичайний—8 октав, буває й 9. Має дві педалі, ліва для послаблення звуку права для продовження звуку.

Форшляг, Forschlag—прикраса в співі й музиці—один чи кілька тонів, що граються швиденько і за рахунок довжини головного тону, при якому вони стоять. Розрізняємо короткий форшляг (на письмі він перечеркнутий) і довгий (не перечеркується). Останній одбирає $1/2$, а при тридольному ритмі й $2/3$ довжини головного тону.

Forzando (форцандо) — збільшити звучність раптово.

Фраза музична — більше чи менше закінчена музична думка.

Фразування музичне — виконання музичного твору з правильним і виразним розмежуванням музичних фраз, що є прикметою художнього виконання. В співі й грі на духових інструментах для правильного фразування важливо правильно (між музичних фраз) дихати, в грі смичкових—„міняти смичок".

Фуга, Fuga—муз. твір, побудований на імітації (наслідуванні) двох чи більше голосів; одна з вищих форм художньо-імітаційного стилю. Звичайну фугу будується на одній темі, подвійну—на двох. Фуга завжди має певне число голосів (2-5 і більше) і ділиться на кілька проведень їх. У кожному проведенні тему проводиться через усі голоси або в основному її виді (вождь або dux-див.) або в трохи зміненому (супутник або comes). Між проведенням тем—„інтермедії". Перше й останне проведення пишеться в головній тональності, а середні—в побічних. В кінці фуги звичайно зустрічається контрапунктичні побудови — т. зв. Стрета, Здовження, Канон).

Фугета, Fugetta—маленька фуга.

Funebre (фюнебр), funerale (фюнераль) —з жалобою. Marche funebre (марш фюнебр)—жалібний марш.

Furioso (фуріозо), con furia (кон фуріа)—скажено, несамовито, нестямно.

Скорочені слова й знаки.

F або . . f. . . . . Forte.
FF . . . ff } —Fortissimo.
FFF . . FFFF
Fag . . . . Fagotto
Fl . . . . Flauto
Fl. pic. . . . . . . Flauto-piccolo
Fl. alt . . . . Flauto-alto
Flag . . . . Flageolet
F. P. . . . . Fortepiano
Fz. . . . . Forzando
⌒ . . . . Фермата (Fermata).

Gran cassa (ґран-каса), grand caisse (гран кес)—великий або т. зв. турецький барабан.

Grande opera (ґранд опера—1) „велика опера" (див. opera seria); 2) найбільший і найкращий оперний театр у Франції (в Парижі).

Grandioso (ґрандіозо), con grandezza (кон ґрандеца)—величньо.

Grave (ґраве), gravemente (ґравементе)—поважно; так визначають повільний темп (Largo), але виконують тоді строго.

Grazioso (ґраціозо), con grazia (кон-ґраціа)—граціозно, ніжно, легко.

Ґриф — шийка або „ручка" струнних інструментів, до якої придавлюється пальцями струни, щоб дістати тої чи іншої висоти звук. В багатьох інтструментах, особливо, інструментах масового поширення (балалайка, домра, гітара, мандоліна) на ґрифові є поріжки („ладки"), що полегшують знаходити місце, де надавлювати струну, шоб дістати якийсь певний тон.

Grosso (гросо) — великий, напр. — Concerto grosso—великий концерт.

Gruppetto (ґрупето) — див. Ґрупето.

Guacare (ґвакаре)—див. Кастаньєти (Castagnette).

Guerriero (Ґвер'єро)—войовничо.

Gitare (ґітаре)—див. Ґітара.

Gustoso (ґустозо), gustosamente (ґустозаменте), con gucto (кон ґусто)—із смаком; здебільшого стосується виконання мелодії.

Скорочені слова

G. або g.=gauche.
Graz.=grazioso.

СЛОВА НА БУКВУ „H" (УКР. „Г").

H, h (га) — 1) тон „сі": H (велике) — тон „сі" великої октави, а h (мале) тон „сі" малої октави; 2) тональність: H — „сі - мажор". а h — „сі-мінор".

Halling — норвезький танець у $2/4$, помірного руху.

Гама — послідовний ряд тонів (звукоряд), побудований у певний спосіб. Тони гами зветься ступенями. В залежності від схеми побудови дістає свою назву (також і характер) і гама. Старовинні звукоряди мали тільки п'ять ступенів (і ще менше); на таких звукорядах побудовано багато старовинних пісень (укр., руськ., шотланд., китайськ.).

Пізніші звукоряди мають сім ступенів. Такими є так звані „церковні лади" (див.), з яких витворилися теперішні мажорний та мінорний лади. Можливі й інші схеми (напр., „східня" або „угорська" гама). Якщо одиницею (1) визначимо цілий тон, половиною ($1/2$)—півтона, а $1^1/_2$ — півтора тона, то схема побудови гам будуть:

мажорна гама — 1, 1, $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$.
Мінорна натуральна — 1, $1/2$, 1, 1, $1/2$, 1, 1;
„ гармонічна — 1, $1/2$, 1, 1, $1/2$, $1^1/_2$, $1/2$.
„ мелодична { вверх—1, $1/2$, 1, 1, 1, 1 $1/2$; вниз—1, 1, $1/2$, 1, 1, $1/2$, 1.
Дорійська гама— 1, $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$, 1.
Фригійська „ —$1/2$, 1, 1, 1, $1/2$, 1, 1.
Лідійська „ —1, 1, 1, $1/2$, 1, 1, $1/2$
Міксолдійська гама—1, 1, $1/2$, 1, 1, $1/2$, 1.

ТРИБУНА tr~~~ музкора

ГР. ДАВИДОВСЬКИЙ „ПРАЦЮЄ" В МАСАХ

«Невже ми, мешканці Америки, останемося сиротами. Невже нам не прийдеться почути співців цієї чудо-капелі. Ми покладаємо надії, що ваше сонце музичного світу засяє і в нас, в далекій Америці» Філядельфія. Така «рецензія» красується на афішах співочої капелі під орудою гр. Давидовського, який у м. Краснодарі (на Кубані) дав цілу низку «концертів української (?) народньої пісні», висвітлюючи її значення і походження так:

«Народня пісня,—говорить (руською мовою) Давидовський,—появилася так: якийсь громадянин заспівав пісню, пісня сподобалась і її почали співати в народі. Так і пішла українська народня пісня» (?!).

«Тепер про її значення: її значення полягає в тому, що вона бадьорить людину і не дає їй сумувати» (?!).

Оце така «марксівсько-соціологічна» аналіза й освітлення походження музики. Колективна праця в давнині, закони ритму, складні клясові колізії, клясова боротьба й інші чинники утворення народньої пісні—про них «вільний художник» либонь і не підозріває.

І от з таким затуманюванням голів слухачів проходить не один концерт, а 1520.

Не віриться, що «вільний художник» не має уяви й про досягнення революційного українського музичного мистецтва. А певніше—він і на 13 році революції подає таке «малоросійське освітлення» української народньої пісні й годує робітничі, бідняцькі та наймитські маси ворожими для нас піснями, «малоросійщиною» цілком свідомо, маючи певну ідеологічну установку.

Жаль, що не втнув іще Петлюрівського маршу: «Ще не вмерла Україна»! Зате, правда, виконується таку халтуру, як пісня «Ти Кубань, наш рідний край» і з таким «соціологічним» освітленням щодо походження цієї пісні: «Коли цариця Катерина друга зруйнувала запорізьку Січ, то багато запорожців утікло в Туреччину, де сумуючи за своєю Кубанню (Запоріжці за своєю Кубанню? Т. С.), склали цю пісню й співали її там, щоб одвести свою душу козацьку».

Яка нісенітниця. Яка «ідеологічно-витримана» брехня складається у Григорія Митрофановича. І як це не схоже на правду про пісню «Ти Кубань наш рідний краю», що насправді складене не за часів Катерини, а за часів світової війни, у 1915 році, на турецькому фронті чорносотенцем попом 1-го Кавказького козачого полку Костянтином Образцовим. А він, Давидовський, чи може хтось з друзів його тільки переклав її незграбно на українську мову, і маєте «знамениту» «Катерининської доби пісню»:

Кубань.

«Ти Кубань, наш рідний краю,
Віковий наш багатир,
Повноводна і привітна,
Розлилась ти вздовж і вшир.
    Повсякчас тебе ми згадуємо,
    Незабутня, наша мати,
    Про твої станиці вільнії
    Про батьківські наші хати.
Із далекої країни—
Із Турецької сторони,
Надсилаєм привітання,
Твої вільнії сини».

Зразу ж після «знаменитої» Кубані, капеля виконує кабацько-кулацькі пісні: «Приїхали паничі, гречаники у печі»... «Сидить батько в кінці столу, розпустивши ву-у-уха».. «Гоп. мої гречаники», «Положили Савку на дубову лавку» і низку подібної ж нісенітниці. Репрезентуючи українську музику такими піснями, що здебільшого анічогісінько спільного не мають з українською народньою піснею, Давидовський бреше на українське музичне мистецтво, яке з часів жов-

гнової революції досягло найвищих форм та соціяльно-цінного змісту.

Маестро Давидовський до цього часу уявляє собі «Малоросію» солом'яну, волячу, де нібито, окрім гопака, гречаників, Сави, більше нічого «не было, нет и быть не может».

Де ж сучасний репертуар, пісні дійсного життя української людности, яка звільнившись з лабетів кривавого царату, будує нове соціялістичне життя, пісні, що оспівують працю й волю?—їх у репертуарі капелі Давидовського немає.

Чому він не подає творів сучасних революційних українських композиторів, які набули вже собі слави в роб.-сел. масах, як от: К. Богуславський, П. Козицький, М. Вериківський, В. Верховинець і ціла низка інших митців української пісні.

Давидовського, як то кажуть, і куля не бере: його направляють, йому говорять, а він—все своє.

Програми концертів Давидовського, дешеві ефекти виконання й «історичне висвітлення» репертуару, може й змогли б задовольнити бідних «сиріток у Філядельфії», але не тільки ніяк не можуть задовольнити, а й обурюють радянську авдиторію, яка в роботі Давидовського вбачає крайній консерватизм, ворожу ідеологію й нахабну халтуру.

Отже, цьому треба покласти край!

Між іншим, Давидовський, гастролюючи з концертами, скрізь заявляє, що він цими днями вирушається з капелою до Америки, де буде «ілюструвати досягнення української (читай—Давидовського. Т. С.) музики».

Я гадаю, що Головмистецтво СРСР зробило б велику помилку, коли б випустило за кордон цю «чудо-капелю», яка крім халтури та висвітлення досягнень... шовіністичних, дрібнобуржуазних верств у музиці дати не може.

Тарас С-н.

ВІД РЕДАКЦІЇ: Стаття т. Тараса С-на є зайвий доказ потреби якнайрішучішої боротьби з «давидовщиною» і висвітленням теперішньої обурливої діяльности гр. Давидовського з своєю капелею доповнює викриття «давидовщини», зроблене нами в попередньому номері «Муз. Мас.» Державні й професійні організації, до яких ми адресували вимоги радянської суспільности УСРР щодо ліквідації «давидовщина», як вияву клясово-ворожих пролетаріятові тенденцій у муз.-культурному процесі, мусять взяти до уваги і цей голос радянської суспільности Кубані і прискорити здійснення поставлених їм вимог.

„ДАВИДОВЩИНА" В ЛЕНІНҐРАДІ КВІТНЕ

В українській музиці й пісні кохаються не тільки на Україні, а й далеко поза межами її. Концерти української пісні в Ленінґраді, наприклад, завжди залюбки відвідують. На жаль керівники хорів не завжди ставляться серйозно до репертуару і часто-густо співають явно нехудожні, міщанські, шкідливі пісні. Особливо це помітно в РСФРР. Коли на Україні, коли не покінчили, то в усякому разі майже вижили церковщину, «давидовщину» з репертуару хорів, то цього ніяк не можна сказати про міста РСФРР. Репертуар українських концертів тут у більшості складений з старих, заялозених народніх пісень та творчости композиторів-дилетантів і зовсім не виконується нової пісні сучасних революційних композиторів, пісні бадьорої, пісні вільного народу-каменяра соціялістичної батьківщини, пісні народженої великим Жовтнем.

Хто винен, наприклад, що відома Ленінґрадська академічна Капеля, якою керує професор Клімов, ще й досі в своєму репертуарі має такі перли, як «Бандура» і т. ін.

На концерті 13-го березня в Буд. Освіти ім. Петровського (українське земляцтво) капеля співала: «Закувала та сива», «Ой бре, море, бре», «Копав, копав криниченьку», «На городі калинонька» і т. ін. і—жодної сучасної пісні. А проте, директор капелі в своєму слові зазначив, що українська пісенна творчість, особливо за останнє десятиріччя, навіть обігнала руську і своєю художньою якістю, і сучасним революційним змістом. А демонструють «зозуль»! Як все це розуміти?

Отже, на нашу думку українським політосвітнім установам, а в першу чергу композиторським організаціям треба звернути найсеріозніщу увагу на популяризацію сучасної української пісні й музики серед населення РСФРР. Треба було б скласти відповідні покажчики й розіслати їх до всіх хорових та музичних закладів, чи закласти, хоч по великих містах, представництва. Якось треба діяти! Бо слухати, як популяризують на 13-му роції Жовтня українську музику «Бандурами», ніяково, як що не сказати більше.

Спостерігач.

НА МЕЛІТОПІЛЬЩИНІ СПЛЯТЬ

Мелітопільщина обєднує 20 великих районів. Це одна з найбільших округ на Україні, а проте в центрі округи ні капелі, ні оркестри, ні квартету, ні театру— немає.

А коли й є щось, то це все випадково, наспіхзліплене без серйозного підбору репертуару та проробки його і без певного цілевого настановлення. Про якість художньої продукції таких колективів говорити нема чого,—це низькопробна халтура, мистецькі суроґати, якими годують голодні шлунки робітничо-селянських мас.

Культвідділ ОРПС та окрнаросвіта досі не подбали про утворення хоч одного серйозного мистецького колективу, який би давав дійсно здорову художню продукцію. Кинуте партією гасло про прилучення широких робітничо-селянських мас до мистецтва, яке виховує нову людину, новий побут, нову здорову пролетарську ідеологію, чомусь не чують на Мелітопільщині. Зараз немає майже жодної округи (за винятком ведмежих кутків), які б не мали в себе принаймні, хоч одного якогось серйозного мистецького колективу (оркестра, капеля, робсельтеатр і т. інш.). Мистецька справа зараз поширюється, квітне, як ніколи. Ми маємо тут величезні досягнення, якими пишається наш Радянський Союз перед іншими країнами. Але трудящі Мелітополя ізольовані, відірвані від цих величезних досягнень культурного фронту.

Фокусники, акробати, «разоблачителі чудес», циганщина, «давидовщина», ленінградські, київські та інші халтури, «Кірпічікі», «Пісьмо Есеніна», «Залатістиіі-залатой», попурі в найрізноманітніших комбінаціях, частівки всякі й інш. — ось продукція Мелітопільського мистецького ринку. Мистецький фронт на Мелітопільщині є самий відсталий фронт і не посилити наступу на ньому,—значить стати спиною до широких трудящих мас Мелітопільщини.

Наступ, конкретно, ми маємо розпочати так:

По лінії масової музичної роботи: потрібно створити громадську та економічну базу для вже організованої окрутового значення досвідної роб.-сел. капелі, бо щоб утворити капелю як дійсно художню одиницю, треба зібрати туди кращі співочі сили, а при малім бюджеті капелі, такі сили туди не підуть. Капеля, крім праці над виготовленням гарної, здорової, художньої продукції, буде інструктувати та керувати хоровим мистецтвом, клюбно-сельбудівських гуртків всієї округи. Крім цього, капеля з гарним складом своїх артистів-співаків змогла б пропаґандувати й інші форми вокальної музики, як от: дуети, тріо, квартети, сольоспіви та уривки з опер. На черзі стоїть і організація

„КП(б)У, що твердо стоїть на ленінських позиціях, повинна дати відсіч новим спробам ревізувати політику партії в національному питанні, всім тим, хто, прикриваючись успіхами соціялістичного будівництва в Радянському Союзі, успіхом індустріялізації в колективізації, висуває теорії, що національні форми культури віджили свій час. Усі ці „теорії" є ніщо інше, як нова спроба великодержавного ухилу леґалізувати себе в ленінській партії".

(З резолюції XI з'їзду КП(б)У)

духової, а тоді й симфонічної оркестри та оркестри народніх інструментів.

В галузі музвиховання по лінії соцвиху треба якнайскорше обслідувати роботу викладачів співу й музики і, обслідувавши роботу, треба тих т.т., що не мають жодної підготовки усунути зовсім з роботи, для решти ж т.т. організувати курси для підвищення їхньої кваліфікації, а останнім, хто не має повного навантаження, додати роботи. Дуже бажано також організувати музичну виставку, яка допоможе виявити хиби та недоліки муз. виховання наших трудшкільців і таким чином стимулюватиме це виховання (матеріял до муз. виставки дивись в журналі «Музика—Масам»—1928 р. № 1-й).

Тепер, щодо роботи політосвітустанов.

Нема чого доводити, величезне культурно-виховавче значення наших клюбів, сельбудів та хат-читалень. Не секрет також, що на сьогоднішній день клюбна естрада не позбавилася ще своєї засміченности. Це зобов'язує наші політосвітустанови пильніше поставитись до самодіяльної й концертної взагалі роботи спрямовуючи її в річище пропаґування художньої й ідеологічно близької пролетаріятові музики.

Треба якимсь чином об'єднати й розпорошені мистецькі сили Мелітополя, щоб вони мали змогу хоч вряди-годи обмінюватись своїми думками, досвідом та ілюструвати свої досягнення.

Оце приблизно в таких розрізах маємо вести наступ на мистецькому фронті.

Не відкладаючи й одного дня, треба взятися до мобілізації відповідних сил для переорювання широкого занехаяного культурного поля. Гасло культурної революції це не пустий звук, і не для того воно, щоб ми чесали ним язики, а для практичного втілення його в життя.

І. Мосієнко

Від редакції: *В останні дні редакція дістала з Мелітополя відомості, які говорять про кардинальну зміну стану масової музичної роботи на Мелітопільщині, а саме: відбувся широко організований „День музики", за участю багатьох гуртків та музичних сил м. Мелітополя й околишніх сел, що об'єднав громадськість навколо питань будівництва українського пролетарського мистецтва.*

Звіт про це музичне свято буде подано додатково.

В КОЖНИЙ КОЛГОСП РАДІО



Культурний відпочинок на полі
Колгоспники Калинівського р. на Вінниччині слухають радіо підчас перерви між роботою на полі

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

СОЦІЯЛЬНІ ДЖЕРЕЛА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА *)

Переходжу до характеристики деяких епох европейської музики.

У 17 столітті, в час значного зростання буржуазії з її індивідуалізмом, відбувався високий розквіт мистецтва. Але воно все ще лишалося глибоко традиційним, і навіть найбільший автор не виходив ще за певні рямці. Середньовічні релігійні методи мислення все ще панували, хоча під цим хоронився вже новий зміст.

18 століття відограло особливо велику ролю у виявленні індивідуальности. З'являється гостре протиставлення митцями себе цехам та шукання індивідуальних шляхів, виявляється ставлення до музичної традиції, як до свого матеріялу, який автор у праві порушувати і висловлювати через нього свої особисті настрої. Особливо цікаве 18 століття тим, що таких індивідуалістів було надзвичайно багато. Коли Бомарше писав «Фіґаро», або «Руссо—«Нову Елоїзу», вони виходили з суто особистих переживань. Це були ознаки романтизму піднесення, бажання виявити себе, як особистість. Але оскільки таких особистостей, що відокремились від феодального суспільства—ранніх піонерів буржуазії — було багато, то творчість ця захоплювала (Моцарт, Ґлюк) велику й найактивнішу групу населення. При всьому прагненні буржуазного самоствердження, музика ця має риси певного роду уклонів, кніксенів придворному світові, якому композитори служили, творячи музику для церемоній та балів царів та маґнатів. Ми спостеріґаємо одночасно певне індивідуалізоване ставлення до світу із порівняно невеликими проблемами прагнення щастя, веселощів і радощів і з надто великим нашарком меланхолії.

Це цілком відповідало становищу тої соціяльної групи, яка здебільшого повинна була проходити через безліч невдач, яка прокинулась для особистого життя, але не знаходила для себе справжнього простору. Коли ці індивідуальності, невдовольнені й скорботні, прагнучи якогось щастя, якого вони може самі ще не могли визначити,—коли вони, невдоволені особистості дрібної буржуазії або буржуазної інтеліґенції, завдяки французькій революції, цебто завдяки масовому виступові буржуазії на боротьбу зі старим режимом, дістали можливість з'єднатися, вони утворили офіційну музику революції, як певну передпосилку для творчости Бетговена, найбільшого музики, що об'єднав їхні музичні прагнення.

Бетговен великий, незабутній і без кінця нам дорогий саме цими своїми основними твердженнями: «Я—є я». Я хочу героїчного щасливого життя. Доля, цебто дійсність, що мене оточує, розбиває мою мрію і робить з мене нещасного. Я викликаю її на герць. Якщо я загину—моя загибель прекрасна, її оплачуть мені подібні; але може я дістану перемогу. У всякому разі її дістане кінець-кінцем людський геній». Ось формула музики Бетговена, геніяльна формула, яка охоплює у великій мірі й нашу культуру. Вона була можлива тільки завдяки величезному взлетові французької революції, гарячим прибічником якої був Бетговен. При цьому особлива сила і вага Бетговена полягає в тому, що жодне мистецтво не може так яскраво висловити цей світогляд, як музика, бо основа музики є динаміка. Засіб, з допомогою яко-

*) Початок див. у № 3-му „Муз.-Мас."
Стаття дискусійна.

ю музика примушує хвилюватися, є постановка деякої нерівноважности у формі дисонансів або нестійкого музичного речення, яке потім знаходить собі розв'язання. З цього погляду геній людства у самий матеріял музики вклав суть людського життя: страждання, боротьба, перемога.

Слідом за цією щасливою добою піднесення, ми спостерігаємо дальше зрушення в сторону індивідуалізму,—те що треба назвати індивідуалістичною романтикою. Індивідуалістична романтика відпадає від проблем світової долі, вона не говорить словами «доля і людство» або «соціяльна несправедливість і боротьба за соціяльну гармонію», до чого був близький Бетговен. Вона відчуває тільки свою відірваність, тільки свою від'єднаність. Вона схильна формулювати музику так: «Я—особистість виключна. Щастя мені не дано, мені дано тільки мріяти про щастя, тільки скаржитися на те, що я його не можу мати». Це, звичайно, супроводжується все таки спробами знайти це щастя. Якщо не можна знайти його в житті, в дійсності, треба знайти його в самому мистецтві,—«мені дано тільки мріяти про щастя, я знайду своє щастя в музичній творчості, де сама музична творчість буде служити мені і моєму настроєві». Представниками цієї романтики були композитори 19 століття: Шуберт, Шуман та Шопен (останній посідає дещо відмінне місце, бо в його творчості частково відбився польський революційний рух). У їхній творчості ми знаходимо елементи, які характеризуються крайнім суб'єктивізмом та невдоволеністю дійсним життям. Ці елементи дуже важливі для соціолога, бо через призму песимізму сама дійсність також дістала відображення у їхніх творах. Всі ці скарги з приводу дійсности у музиці набувають м'якого й мінорного характеру; це не що інше, як заколисування автором самого себе і деякої групи інтеліґенції, охопленої цим романтичним настроєм. Це не що інше, як колискова пісня своєму горю.

Сучасна нам західньо - европейська буржуазія вже не захоплюється романтикою Шуберта й Шопена. Настав час, коли вона починає втрачати політичне та ідеологічне керівництво над масами. Зміст свій, свою ідеологію, що полягає у грабункові й насильстві, вона мусить заховати. І от на сцену виступає мистецтво беззмістовне. Автор творить, але що він «висловлює», цього він і сам не знає. Сучасний письменник Вернер Зомбарт, аналізуючи у своїх творах вчинки сучасної буржуазії і намагаючись розв'язати це питання, говорить, що сучасна буржуазія повертається до дитячих років—бавиться. На це йому комуністична партія дала відповідь: «ви—дрібний буржуа, не розумієте суті процесу. Ми, пролетарі, далеко краще за вас розуміємо у чому справа в капіталістів: справа йде про боротьбу за владу. Нічого дитячого тут немає—тут є клясова боротьба проти соціялізму». З такої оцінки стану треба виходити при аналізі клясових відносин та їх ідеологічного виявлення в мистецтві

Гасло буржуазії—«будь на поготові до боротьби, організуй народні маси так, щоб вони йшли за імперіялізмом й служили йому». Тут не «забавки», не самовтішання, про які мріє жуйний представник проміжної дрібно-буржуазної кляси. Капіталізмові треба добитися прискорення ритму, бойової готовности. Буржуазія робить це, наприклад, через надзвичайний розвиток такої «безпредметної» галузі, як спорт. Нащо треба добре плавати або грати в теніс? Чому я повинен робити це краще за всіх? Адже коли б жодна людина не грала в теніс—нікому не було б від цього ні тепло, ні холодно. Але теніс подражнює почуття безпредметного змагання, як і всякий інший спорт,—почуття, яке підносить у людини формальне настановлення на змагання. Найсвідоміші прибічники буржуазного спорту так і говорять: «коли ми будемо битися—ми будемо кращими салдатами і будемо краще за інших розбивати голови». Однак, у славу кого? У славу буржуазії.

Ніде в світі ще не жили таким—облудним, пустим життям, як тепер по буржуазних країнах, але над усім цим плететься яскравий візерунок формальних досягнень, які осліплюють своєю ґрандіозністю і зовнішньою стрункістю підмінюють внутрішню доцільність.

Що ж вимагається тут од музики?

Той хто її творить мусить побити рекорд, мусить дати оригінальний твір, що приголомшував би. Зміст не має ваги. Хай буде віртуозність. Ось оце задовольняє теперішнє европейське суспільство. Відображення має бути особливо гострим і дражливим. Сучасна музика майже у всій Европі впала в колосальний гріх формалізму. Якщо в Берліні, Парижі, або Нью-Йоркові опиниться провінціял, з нашої скитської країни, він може подумати, що попав на пожежу,—одна частина міста загоряється загравою, це та частина, куди буржуазія запрошує своїх рабів повеселитися. Це місце, де люди намагаються забутися від свого бажання наживи, турбот про заробіток і т. д. Тут розташовано кіна, мюзік-голи, театри, шинки й інше; вся ця частина міста співає. Але, що вона співає?—До цього треба прислухатися.

На партійній нараді (перед конференцією) виникло питання про те, як ставитися до синкопічної музики *)? Це—музика найновішої формації, яка супроводжує, акомпанує сучасній американській та европейській буржуазії. Коли б ви прийшли в «розважательну» установу буржуазії, то ви б побачили, що музика різко поділяється на дві групи: музику, «фокстротного» характеру і музику, яку загалом можна б назвати «танґо». Це—два панівні, командні настрої в сучасному буржуазному світі.

Що ж таке ці «фокстротні ритми?

Вони дуже прості, в основі їх—якнайбільша механізація. Буржуа та його раб звикли до машини, до машинної техніки, до машинного ритму, в якому немає нічого живого, в якому головне—надзвичайна метронометрична точність і разом із тим, деяка нежива оригінальність. Хто спостерігав роботу машин, той може зрозуміти це моторне подражнення. Цій «фокстротній» музиці (яка, до речі, вплинула на цілу низку творів французьких композиторів і в значній мірі на німців) властиво саме це черпання надхнення з механічного ритму машин, а тому «фокстротні» ритми відограють ту саму ролю, яку відограє в руках буржуазії машина. Ці ритми не людські, вони вашу волю «рублять в котлету». Це перше, що почувається в ритмі сучасної музики.

Друге, це певна її піднесеність, піднесеність типу наркотики. Швидкий і механічний ритм примушує вас дьоргатися, як паяця од ниточки. Ви втягуєтеся у «всесвітній фокстрот»—і треба бачити з якою надзвичайною нудьгою робить це величезний натовп, що танцює по великих фокстротних дансинґах Европи *).

Я вважаю, що третій елемент—еротичний—у фокстроті є останній. Гуде, бряжчить один оркестр, там другий, третій, і маса починає «працювати»: пересовувати ногами і рухатися з такою величезною байдужістю й нудотою на обличчях, що їх не побачиш ні в одного китайського кулі, коли він робить найнуднішу роботу. І це не в самих танцюристів-професіоналів, що цим заробляють собі шмат хліба, а й у людей, що приїздять до дансинґу танцювати для своєї розваги. Це—наслідок надзвичайної механізації, витравлення з ритму всього людського, емоціонального.

До цього додається всяких пікантностей, як перцю в страву. Додається, щоб не було так до краю нудно, бо коли їх не додати і не застосовувати в музику всяких винаходів шумового характеру, всілякого тембрового та ритмового пустування, то все б провалилось у байдужість.

Отже, по фокстротній лінії буржуазія йде до такого безладдя, до даїстської «винахідливости» й безглуздих неприємних звуків, що все це безперечно, приводить до прямої протилежности музики—до антилюдського шуму, і вона вмре.

Ні, неправда, не вмре! До того часу ми скрутимо голову буржуазії і почнемо свою творчість.

Буржуазія хоче, щоб людина жила нестільки головою, скільки статевими органами, для неї безпечніше, коли в перерві між роботою, людина живе самецим. Засобами фокстроту цього не зробиш, бо в машини статевих органів немає, і тому буржуазія, шукаючи, де б його взяти щось еротичне, кидається на

*) Фокстроти, чарлстони та інше.

*) Спеціяльні залі, де можна танцювати.

всім відомі ритми танґо. Ритм танґо, це повільний похітливий ритм, який по суті виявляє не піднесення кохання, навіть не самий акт залицяння, на мотивах якого побудовано так багато чудесних народніх танків, що виявляли піднесення життя (тарантела й інш.), а це, певніше, стан напівімпотенції або стан крайньої втоми після акту кохання.

Ось на цій фізіологічній основі і побудовано музику „танґо", яка гіпнотизує, заколисує еротичним «люлі-люлі», принижчує всю нервову діяльність. Танґо можна вжити, щоб заколисувати дітей, і воно даватиме ті самі наслідки, що й присипляння дітей настоєм з макових головок, або горілкою,—бо ця музика має в собі елементи снотворної сили.

Таким чином буржуазія практикує два способи: то піджене швидким фокстротом, то заколисає повільним танґо.

Ця музика має фатальне значення для сучасної европейської музики великих форм, бо в ній повсякчас видно альґебрично ускладнені лінії, вищі, музично витончені ритми тих самих аритметично виявлених у танцювальній музиці даних: від допінґу до наркотики і навпаки. Оце і є гасло сьогочасної буржуазії.

Тут варто зупинитися також і на самому танці під синкопічну музику.

Дехто висловлював думку про наявність у нас дещо опортуністичного напрямку, який говорить, що даремно, мовляв, викоріняти фокстрот з клюбів; ми, мовляв, стоїмо за радість, і в нас є причини радіти й танцювати. У нас є молоді сили, що вже дійшли велетенських перемог. Чому ж їм не танцювати? Але питання ось у чім—що танцювати? Чому це, коли танцювати, то тільки фокстрот? Я не бачу жодних даних для цього, і вітаю спробу до створення власного пролетарського танку. У фокстроті, у танці, основне—від механізації, від пригашеної еротики, від прагнення наркозу. Нам це непотрібно. Нехай у нас буде музика, що виходить від розуму від енергії, від бадьорости, хай у нашій музиці буде еротика,—але не розпуста. Нехай ця музика буде виявом почуття молодого самця, що наближається до молодої самиці, матері майбутніх дітей (так говорив про це і Чернишевський). Ми зовсім не заперечуємо танцю, але хай він виходить від боротьби, від сили й радости, яка ллється через край.

Танець має бути висловом усіх цих почуттів, а музика є внутрішній геній танцю. Ми почали велику боротьбу, яка що більше буде організована, то більше набуватиме характеру танцю-параду, бо наше соціялістичне будівництво є величезний суспільний процес, величезна ритміка людського руху, яка кінець-кінцем зіллється в одну могутню симфонію руху і праці. Хай же музика внесе в усе це свій вищий порядок, хай вона буде акомпаніментом цього процесу, нехай для кожного буде зрозумілий її велетенський розмах, хай вона з цього нечуваного виклику, кинутого нами минувшині й будучині, добуде й відповідну мову.

Ніколи, ні в яких музик всього світу не було ще такого джерела надхнення, як ця боротьба світа з темрявою. Треба розгортати творчість по всіх лініях— по лінії розвинення масової творчости, утворення легкого музичного матеріялу, що наситив би наше життя і зробив би її високо музичною, аж до праці включно, (яка так само може йти під пісню й музику), і над цим вивершити музичні будівлі—симфонії, ораторії, опери, в яких поєднаються наша праця і дух нашого часу. Може окремі індивідуальні творці з цим завданням і не впораються, і найближче майбутнє покаже нам спроби творчости невеликих колективів, що віддіб'ють ідеї величезного трудового колективу—може й засоби, з яких користуватимуться при цьому, візьмуть з різного роду засобів мистецтва, для створення синтетичних творів для наших масових свят.

Пролетарська музика мусить супроводжувати наш труд, повсякчас звучати і оточувати нас атмосферою бадьорости, радости життя, готовности зазнати труднощів, упевнености в перемозі. Вона мусить світити як смолоскип і повсякдень осявати наші героїчні будні *).

А. Луначарський

---

*) Цей уривок з моєї доповіді, аж ніяк не претендує на **повноту** висвітлення питань, що їх я торкнувся.

А. Л.

НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

Лекція 8-ма

Чергування музичних звуків, будучи в музиці надзвичайно різноманітним, може бути зведене однак до трьох послідовностей та певних їх відмін. Як уже говорено раніше три ці послідовності є: *діятонічна, хроматична та енгармонічна.* Розібратися в них нам буде значно легше на клявіятурі фортепіяна. А саме. Ряд *білих* клявішів дає нам послідовність *діятонічну*, в якій перший-ліпший тон переходить в інший тон (ступінь) звукоряду, ц.-т. в тон (ступінь) *іншої назви* (*до — ре, до — мі, до—фа* і т. д.). Перехід всякого *білого* клявішу в сусідній *чорний* (або навпаки) із збереженням за ним назви його, як ступені ряду (*до—до-дієз, до-дієз — до-дубльдієз, ре-бемоль — ре-бекар* і т. д.) буде характеризувати послідовність *хроматичну*; винятком тут будуть хроматичні послідовності *мі—мі-дієз, фа—фа-бемоль, сі—сі-дієз, до—до-бемоль*, бо це —білі клявіші. *Повторення звуку* всякого клявішу *при новій назві* його (назва нового ступеня) пояснює нам *енгармонізм* (один звук з різними назвами: *до—сі-дієз, до—ре-дубльбемоль, до-дієз—ре-бемоль, ре-бемоль—сі-дубльдієз* і т. д.).

З зазначених трьох послідовностей розглянемо тепер той вид *діятонічної* послідовности, що його звуть *гамою* (інакше—строем, ще інакше—ладом і нарешті—*тональністю* або просто *тоном*).

Основною гамою, з якої ми, звичайно, виходимо, є звукоряд—до—ре—мі—фа—соль—ля—сі—до, який повно треба назвати так: *діятонічна натуральна до-мажорна* (C-Dur) *гама*, а скорочено —гама *до-мажор.* Ця гама складається з двох однакових частин, що їх звуть *тетрахордами* (тетрахорд слово грецьке, значення його — чотири струни); одна частина—*до—ре—мі—фа*—зветься *нижнім тетрахордом*, а друга—*соль—ля—сі—до—верхнім тетрахордом.* Інтервал (відстань) між кінцем нижнього тетрахорду (*фа*) і початком верхнього (*соль*) рівняється *цілому тонові*,—отже ця межа між обома тетрахордами (*фа—соль*) зветься *розділовим тоном.*

Визначаючи цілий тон одиницею (1), а півтон половиною ($^1/_2$) ми можемо визначити побудову цієї (і всякої іншої діятонічної натуральної мажорної) гами так:

1	1	$^1/_2$	1
(До—ре)	(Ре—мі)	(Мі—фа)	(Фа—соль)
Нижній тетрахорд			Розділовий тон

1	1	$^1/_2$
(Соль—ля)	(Ля—сі)	(Сі—до)
Верхній тетрахорд		

і прочитати його так: „тон — тон — півтона—тон—тон—тон — півтона". Бачимо, що обидва тетрахорди однакові: „тон — тон — півтон" ц.-т. $2^1/_2$ тони. А всього, з розділовим тоном—6 тонів (або 12 півтонів).

Вісім ступенів гами мають два роди назв:
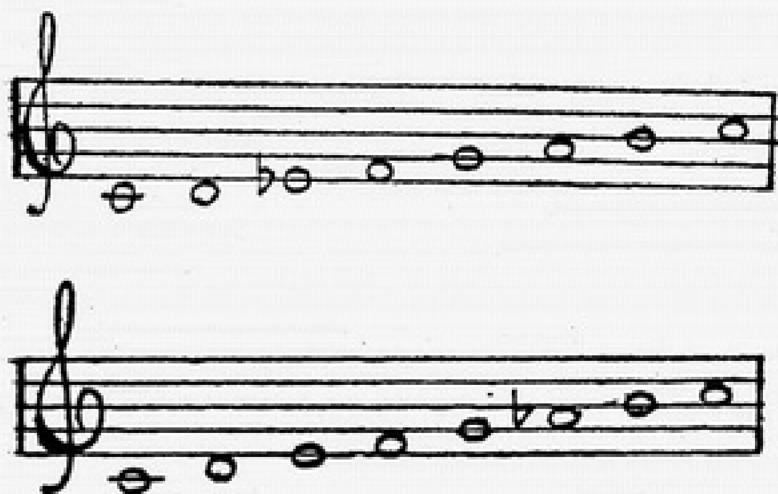
1) в залежності від відстані кожної з них од 1-го ступеня (ці назви визначатимуть саме відстань або інтервали): *до* (1-й ступінь) — пріма (prima), *ре* (2-й ступінь)—секунда (secunda), *мі* (3-й ст.) —терція (terzia), *фа* (4-й ст.) — кварта (quarta), *соль* (5-й ст.)—квінта (quinta), *ля* (6—ст.)—секста (sexta), *сі* (7-й ст.)— септима (septima), *до* (8-й ст.)—октава (octava) і

2) в залежності від їхнього мелодичного значення: *до*—нижня тоніка (ц.-т. звук, що визначає тональнісгь), *ре*— нижній ввідний тон (вводить у тоніку) або просто—*2-й ступінь, мі*—верхня медіянта, ц.-т. середній тон в акорді (тризвукові), побудованому на тоніці (*до—мі—соль*), *фа*—субдомінанта (або нижня домінанта), *соль*—домінанта або верхня домінанта (субдомінанта й домінанта є панівні після тоніки тони в гамі, які, як і тоніка, ясно визначають стрій), *ля*—нижня медіянта, ц.-т. середній тон у тризвукові, побудованому на субдомінанті (*фа—ля—до*), *сі*—верхній ввідний тон або просто ввідний тон, ц.-т. тон, що вводить у верхню тоніку.

Відзначимо тут же особливу мелодичну властивість ввідного тону—тяжіння його в тоніку.

Щодо двох медіянт у гамі, то, поперше, вони дістали свої назви залежно
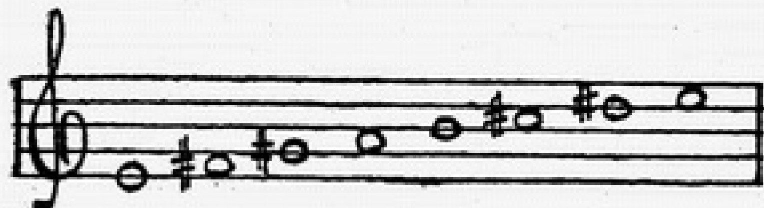
від свого становища відносно тонік: медіянта *мі* є верхня відносно нижньої тоніки, а медіянта *ля* є нижня відносно верхньої тоніки, подруге, медіянти характеризують *лад* даного строю: зміна медіянти *мі* на *мі-бемоль* характеризувала б мелодичну мінорну гаму, а зміна медіянти *ля* на *ля-бемоль* — гармонічну мажорну гаму, про які скажемо далі, тут лише виобразивши їх:



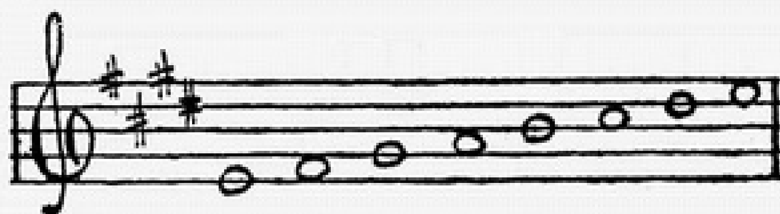
Згідно з формулою гами *до-мажор* ми можемо тепер самостійно будувати інші мажорні гами на першому-ліпшому з 12 півтонів. Пропонуємо читачеві пробобити це.

Для зразка побудуємо гаму *Мі-мажор*. Тонікою буде нота *мі*; від неї 2-ий ступінь (секунда) стоятиме на відстані цілого тону вгору, — отже за *мі* буде вже не *фа*, а *фа-дієз*; далі теж на цілий тон від 2-го ступеня стоятиме 3-ій ступінь—*соль-дієз* (а не *соль*), тоді йде 4-й ступінь на півтона від 3-го, — значить після *соль-дієз* стоятиме *ля* (кінець нижнього тетрахорду — субдомінанта), далі—розділовий тон —ноти *ля—сі*, а від *сі* (домінанта) — верхній тетрахорд: цілий тон—*сі—до-дієз*, тоді цілий тон *до-дієз—ре-дієз* (ввідний тон) і, нарешті, верхня тоніка—*мі*, через півтон від *ре-дієз*.

Таким чином маємо ряд:



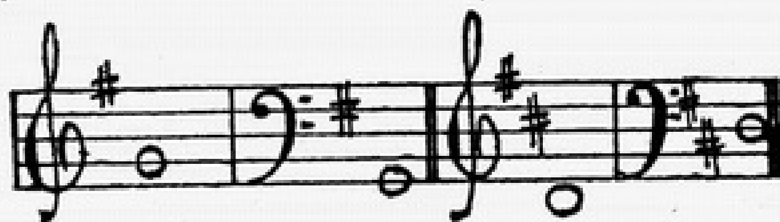
Оскільки хроматичні знаки (дієзи) при *фа*, *соль*, *до* та *ре* є постійними для даної гами, то їх пишеться не перед цими нотами (як так звані *випадкові* знаки), а при ключі і зветься ключевими:
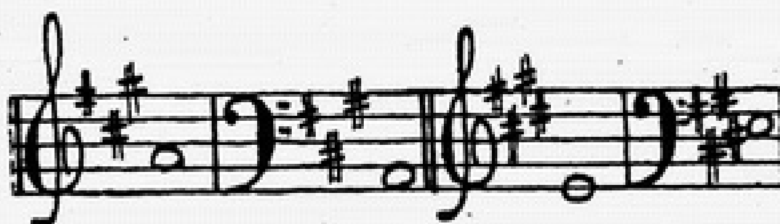


Отже, гама *Мі-мажор* має 4 ключеві знаки, які треба пам'ятати й виконувати протягом усього часу, поки вони стоять при ключі.

Тепер повчимося правильно писати ключеві знаки. Ось таблиця правильного писання ключевих знаків усіх мажорних гам—і дієзних, і бемольних в обох ключах:

Гами дієзні



Соль-мажор або G-dur (Ґе-дур) · Ре-мажор або D-dur (Де-дур)



Ля-мажор або A-dur (А-дур) · Мі-мажор або E-dur (Е-дур)

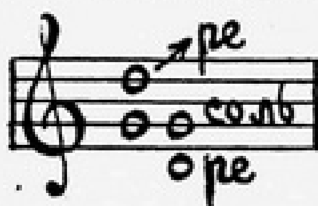


Сі-мажор або H-dur (Га-дур) · Фа-дієз-мажор або Fis-dur (Фіс-дур)



До-дієз-мажор або Cis-dur (Ціс-дур)

Знаки при ключах треба називати в тому порядку, в якому вони збільшуються: *фа-дієз, до-дієз, соль-дієз, ре-дієз, ля-дієз, мі-дієз, сі-дієз.* Цей порядок зветься квінтовим, бо кожна нота з новим дієзом є квінтою до попередньої ноти з дієзом.



А оскільки всяка квінта вверх од даної ноти зветься так само, як і кварта вниз, то ми й говоримо: мажорні дієзні гами в порядку збільшення своїх ключевих дієзів ідуть *у квінтовому* порядкові *вверх* або *в квартовому* порядку *вниз.*

Гами бемольні:



Фа-мажор
або F-dur
(Еф-дур)

Сі-бемоль-мажор
або B-dur
(Бе-дур)



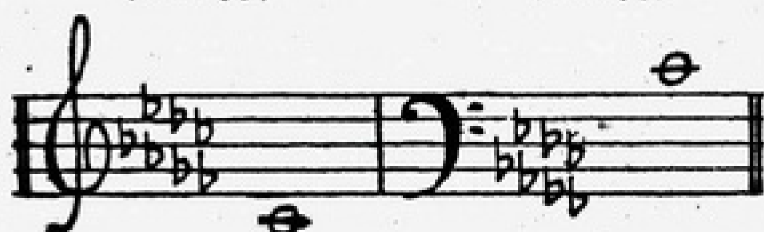
Мі-бемоль-мажор
або Es-dur
(Ес-дур)

Ля-бемоль-мажор
або As-dur
(Ас-дур)



Ре-бемоль-мажор
або Des-dur
(Дес-дур)

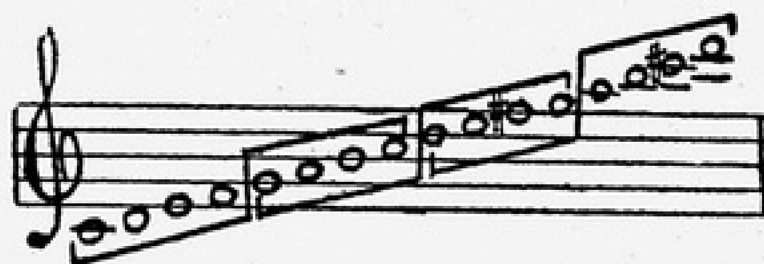
Соль-бемоль-мажор
або Ges-dur
(Ґес-дур)
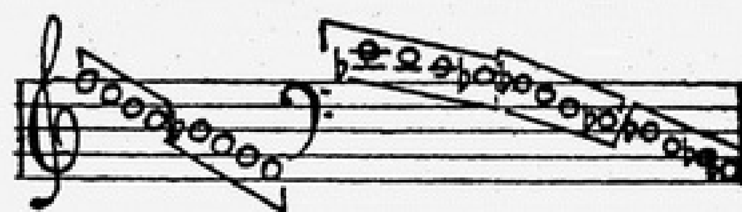


До-бемоль-мажор або Ces-dur (Цес-дур)

Як бачимо, в бемольних гамах порядок—протилежний дієзним гамам: 1) порядок збільшення бемолів не від *фа* до *сі*, а навпаки—*сі-бемоль, мі-бемоль, ля-бемоль, ре-бемоль, соль-бемоль, до-бемоль, фа-бемоль;* 2) гами в порядку наростання бемолів ідуть *вверх у квартовому* порядку або в *квінтовому вниз.*

Якщо нотами написати усі гами в порядку наростання дієзів і зменшення бемолів, то побачимо ось що: 1) верхній тетрахорд усякої дієзної гами є нижнім тетрахордом дальшої гами 2) нижній тетрахорд усякої бемольної гами є верхнім тетрахордом дальшої гами:



C-dur G-dur D-dur A-dur



F-dur B-dur; Es-dur; As-dur; Des-dur

Знаючи це, нам легше будувати нові гами.

Тут же відзначимо і те, що: 1) кожен новий дієз з'являється на 7-му ступені нової гами (для утворення ввідного тону, що стоїть на півтона од тоніки) і 2) кожен новий бемоль з'являється на 4-му ступені нової гами (для утворення цілого розділового тону); при цьому дієзи наростають у квінтовому порядку вверх (або в квартовому вниз, а бемолі—в квінтовому вниз (або в квартовому вверх).

Лишається вказати на те, що квінтово-квартовий порядок гам приводить назад до вихідної гами *До—мажор*, чому й зветься квінтово-квартовим колом. Ось таблиця його з енгармонійною заміною гам:

1. До — Соль — Ре — Ля — Мі — Сі (= До-бемоль)
0 1 дієз 2 д. 3 д. 4 д. 5 д. (7 бемолів)

фа-дієз (= соль-бемоль) — До-дієз (= ре-бемоль)
6 д. (6 бемолів) 7 д. (5 бемолів)

Ля-бемоль — Мі-бемоль — Сі-бемоль — Фа — До;
4 бем. 3 бем. 2 бем. 1б. 0
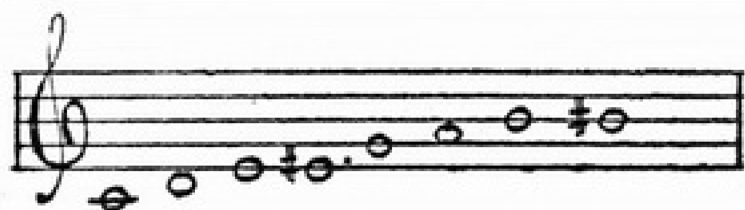
2. До—Фа—Сі-бемоль—Мі—бемоль—Ля-бемоль
0 1 бем. 2 бем. 3 бем. 4 бем.
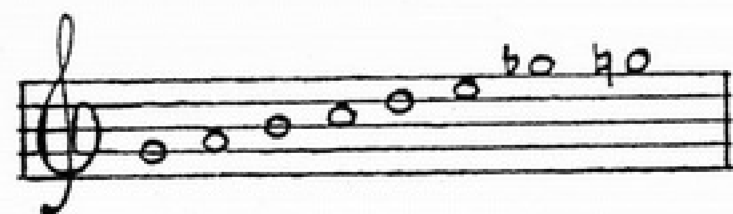
Ре-бемоль—Соль-бемоль (=Фа-дієз)—До-бемоль
5 б. (7 дієз.) 6 бем. 6 дієзів 7 бем.

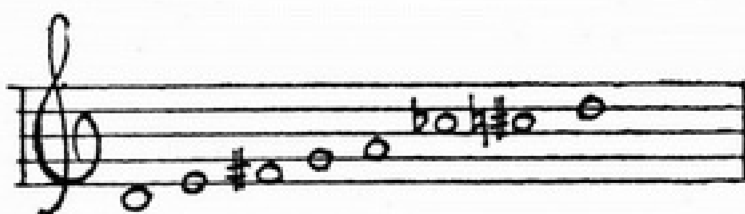
(=Сі)—Мі—Ля—Ре—Соль—До
(5 д.) 4 д. 3 д. 2 д. 1 д. 0
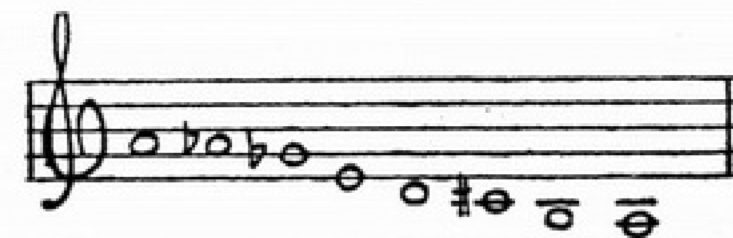
Розв'яжемо тепер кілька завдань.

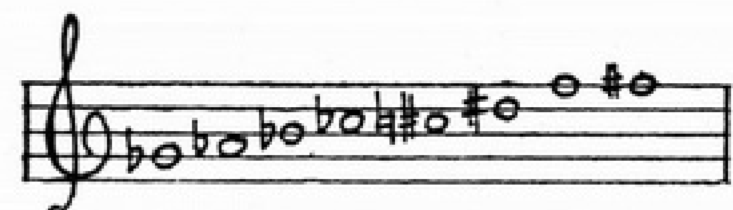
Завдання 1. Виправити написання нижчеподаних уривків, що звучать як гами, але не витримані в діятонічній послідовності, яка потрібна в даному разі:
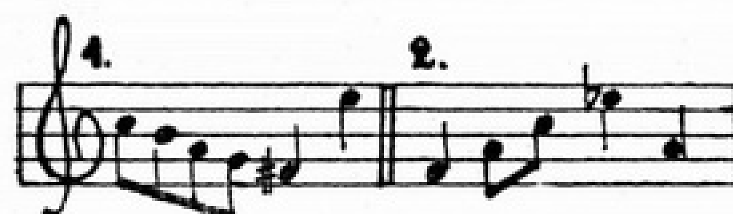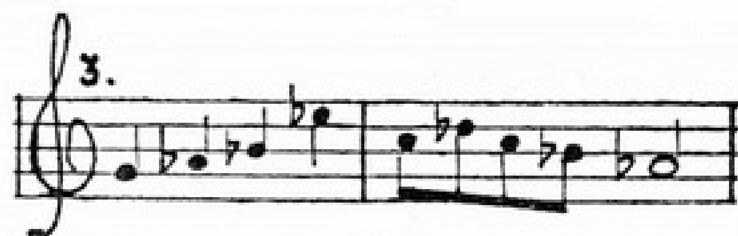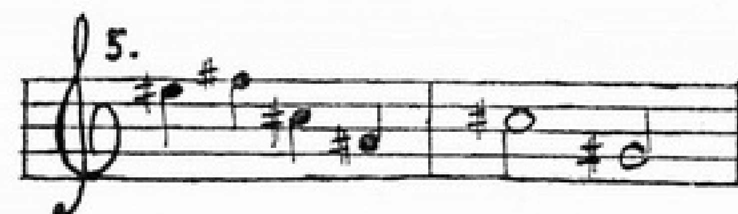










Завдання 2. Визначити в яких тональностях (з яких гам) взято такі уривки:
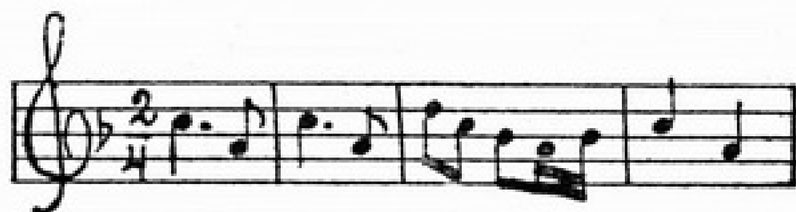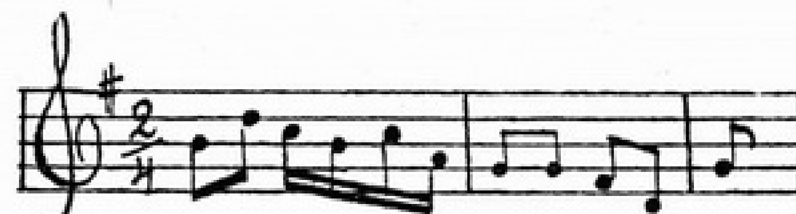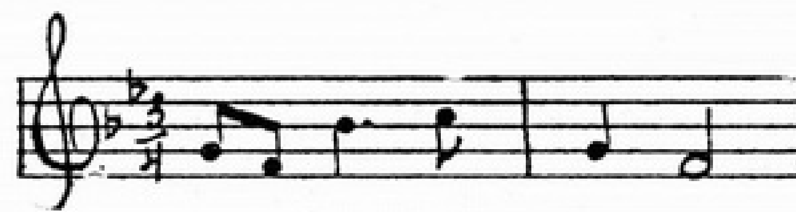








Завдання 3. Визначити, з якого ступеня своєї тональности починається нижчеподані пісні (бажано, щоб це завдання читач розв'язав не тільки теоретично, а й на слух, проспівавши спершу гаму кожної пісні).









Увага. Всіх, хто буде непевний, що правильно розв'язав завдання, просимо надіслати їх до редакції „М.—М" на ім'я автора статті.

Л. Лісовський

З музичного життя

РЕВОЛЮЦІЙНА ПІСНЯ В 99-ій ДИВІЗІЇ

Як відгук на поставлене Жовтнем завдання музично-політичного виховання робітництва й селянства, 1926 року вийшла в світ книжка-порадник Богуславського й Козицького «Масовий спів», що подавала нові: зміст, методи й форми музичної роботи в масах і новий музичний матеріял для тієї роботи. Чималу послугу зробила вона музикам-масовикам, багато кого з них повела на нові стежки, особливо молодих. Захопила ідея організації масового співу і викладача Черкаського педтехнікуму, музику А. Лебединця. Чимало зробив він експериментів для поширення революційної пісні, організовуючи масовий спів на революційних та шкільних святах, навіть серед випадкової авдиторії у фойє кіна тощо. Але вабило його знайти цілком організовану й постійну робітничо-селянську масу. Де? Та де ж—хіба не вдячна маса—червоноармійська. І от зав'язує він зв'язки зі школою молодшого комскладу 295 Дніпровського стрілецького полку, командний склад якого радо відгукнувся на ідею організації масової музичної роботи серед червоноармійців.

«Революційна пісня підбадьорює, активізує червоноармійця, сприяє зміцненню політико-моральної стійкости його, несе в собі гасла Жовтня, підвищує культурний рівень червоноармійця й робить його провідником ідей пролетарської революції,—ділиться досвідом у пресі начальник школи т. Омельчук незабаром після початку заведення масового співу в школі.

І нові пісні стихійно ширяться по всьому полку, витісняючи з ужитку ще з часів царату прищеплені салдатські пісні та пісні, складені в громадянську війну на музику «душещипательних» романсів. Нові пісні переймають й інші частини дивізії, а червоноармійці-переміннники розносять їх геть по всій Шевченківщині, революціонізуючи й репертуар пісень селянства, викурюючи ними «вуличні», хуліганські, «соромицькі» пісні.

1928 року «дніпровці»—курсанти, ведучи перед у цій роботі, вже виступають на громадсько-політичних святах, об'єднуючись із робітничими та шкільними хорами, добираючи складніших форм співу, як-от спів у супроводі духової оркестри, проводять вечір, присвячений питанню музвиховання в Червоній армії, організовують змагання серед полкових шкіл дивізії на кращу пісню, дістаючи в змаганні перше місце, демонструють свої нові пісні перед тритисячною авдиторією робітників, що відпочивають у Соснівці і, нарешті, через тов. Лебединця порушують справу про видання збірки нових червоноармійських пісень перед наркомом освіти т. Скрипником.

Виступ школи Дніпровського полку минулого року на окружному з'їзді рад Шевченківщини розворушує увагу до її роботи серед суспільства. Бурхливі оплески з'їзду та підсумки думок делегатів говорять про величезне агітаційне значення нової червоноармійської пісні та про поширення і вплив її на селянство Шевченківщини.

Моральна підтримка суспільства додає певности керівникам і комскладові дивізії, і роботу поглиблюється: щоб краще провести пісню в усі частини дивізії влітку організовують курси заспівувачів (по 4—6 чол. від кожної сотні всіх полків), які рознесли нові пісні геть по всій дивізії.

Друге змагання, в липні 1929 року, проходить уже не тільки між полковими школами, а й між сотнями та окремими заспівувачами. І хоч «дніпровці» знову забирають перше місце, але й інші не пасуть задніх: школа 299 артполку дістає друге місце, а школа 296-го—третє. У змаганні ж сотень—батарея артполку навіть одбирає перше місце у «дніпровців», лишаючи 7 й 2 сотню останніх на другому й третьому місці. Змагання проходить за участю в жюрі композитора Козицького, під знаком змички наших композиторів із червоноармійською масою, на ознаку якої т. Козицький пише й присв'ячує «дніпровцям» та дивізії пісні, незабаром же вивчені червоноармійцями*).

Характерно, що жодної пісні червоноармійська маса не приймає сліпо, а вносить в інтонаційну, ритмічну й гармонійну побудову корективи, основані на вимогах чи то свого «виробничого» ритму, чи то властивостей так зв. народньої пісні.

Учбовий триставерстний перехід шкіл по Шевченківщині минулого року перетворюється на величезний культпохід. Жодна зупинка не проходить без розгорненої культроботи. «Підходимо до села — затягуємо «Ой видно село», — розповідає учасник походу. «Увійшли—втнемо нової—«Гей, у нашому селі посмутились куркулі». А там—«Дванадцять косарів», «Незаможницьку», «Селянський Інтернаціонал». «А маса йде до мовзолею». А тоді —оркестра, а далі—разом з оркестрою—«Вічного революціонера». Потім—живгазета, кіно, танки. То на вулиці, а то в сельбуді. А де сельбуд малий, то селяни вікна й двері порозчиняють та коло них слухають,—все село зберемо. Промови, привітання,—одно слово, змичка на сто відсотків».

На 28 квітня на адресу Головмистецтва, ВУТОРМ'у та редакції журналу «Музика-Масам» дістаємо від політвідділу дивізії запрошення на

---

*) Ці пісні—«Ми не кинемо зброї» й «Червонарми» вміщено в «М.-М.», № 6—29 р.



А. Лебединець — керівник масовою музичною роботою в 99-й дивізії, член ЦП ВУТОРМ'у

організоване ним змагання між школами частин дивізії у вивченні революційної червоноармійської пісні. На жаль, виділеним для представництва молодим композиторам-вутормівцям Данькевичеві та Смекаліну обов'язки викладовців музінституту не дають змоги виїхати. Отже, їдемо вдвох із Козицьким.

Приїхали.

Змагання о 19.30 хв. веч. О 19-й год. виходимо на вулицю. Скрізь по вулицях, де йтимуть учасники змагання, вишикувалися лави учнів трудшкіл, студентів педтехнікуму, комсомольців тощо. Із червоними прапорами, з плякатами, з музичними гаслами та привітаннями учасникам змагання. Здалека від табору чути звуки оркестри,— то вже йдуть школи. Звуки наближаються. Одна за одною проходять червоноармійські школи теж з прапорами та гаслами: «Жовтень—у музику», «Геть салдатські, соромицькі пісні», «Озброймо червоноармійця зброєю пролетарської музичної культури», «Революційна пісня зміцнює боєздатність Червоної армії», «Хай живе соціялістичне музичне змагання мас».

Тротуари загатив натовп. Молоді й дитячі голоси вигукують вітання. Струнко йдуть юнаки. Нібй на хвилях маршу гойдаються прапори.

Свято. Музичне свято в армії!

Де, в якій країні іншій, крім нашої країни рад, можливо це?!

Пропустивши повз себе весь похід, поспішаємо до театру ім. Шевченка, де відбудеться змагання. Перед театром нас зустрічають комісар Дніпровського полку та начальник школи того ж полку. Вітаємося; через садок проходимо на сцену; оркестра грає «зустріч». На сцені зустрічає нас пом. подива т. Вімба, запрошуючи взяти участь у жюрі. Коротенька нарада про принципи оцінки і т. Вімба одкриває вечір, відзначаючи значення червоноармійської бойової пісні в житті Червоної армії та масово-музичну роботу частин дивізії, відзначаючи й цінну ініціятиву та ентузіязм керівника цією роботою т. Лебединця, члена ВУТОРМ'у.

Слово надається представникові НКО т. Козицькому. Довгі й одностайні оплески зустрічають уже знайомого дивізії із зустрічі минулого року та з пісень композитора. Вітає вся заля, де крім шкіл присутні весь комсклад дивізії та представники місцевих партійних, державних, професійних та громадських організацій. Привітання Наркомосвіти й промову його представника, в якій відзначається дивізію, як піонера в справі масової музичної роботи в Червоній армії, покриває могутнє червоноармійське «ура».

Слово надається мені, як представникові ВУТОРМ'у та редакції журналу «Музика-Масам». Вітаю, в коротких словах відзначаючи завдання музичного фронту в добу реконструкції, і передаю в розпорядження жюрі для нагороди переможців у змаганні від редакції комплекти журналу «Музика-Масам», від ВУТОРМ'у — бібліотечки масових пісень та військових маршів, а також оголошую заяву ВУТОРМ'у про прийняття ним культшефства над дивізією і передаю червоноармійцям перший подарунок—складену композиторами ВУТОРМ'у збірку нових червоноармійських пісень. Знову овації на адресу цих організацій і промова-відповідь червоноармійця.

Починається змагання.

На сцені—піонер музичної справи в дивізії, школа Дніпровського полку. В коротеньких словах представник школи рапортує зборам про пророблену школою музично-виховну та громадську роботу. Заля вітає «дніпровців» довгими гучними оплесками. Коли оплески вщухли, бадьоро й чітко злітає пісня «Ми не кинемо зброї ніколи» Козицького, за нею—«На коні» Богуславського, тоді—польська революційна «На барикади» в гармонізації композитора-партійця Смекаліна. Зупинка. Чітко й виразно звучить мовою есперанто спершу декламація, а тоді спів революційної пісні «Філь де лябер». Виконання цієї пісні викликає палке вітання секретаря окркомітету есперантистів, що закінчує промову гаслом міжнародньої революції, підхоплене всією залею. Під звуки фанфар «дніпровці» закінчують свій виступ піснею «Червонарми», складеною їхнім керівником т. Лебединцем і присвяченою не меншому ентузіястові-провідникові червоноармійської пісні, комісарові полку тов. Богачову.

«Дніпровці»—безперечний претендент на перше місце.

Невеличка перерва. Оглядаємо театр. Сцена, заля й фойє прикрашені гаслами: «Мистецтво—на соціялістичну перебудову країни», «Єдиною лавою, крицевим кроком, з бадьорою піснею—до пе-

ремоги». «Червоній армії—найкращої музики».

У фойє—велике коло юнаків. Посередині—комісар полку т. Багачов високо у руці держить новенького годинника:—«Оце, хлопці, хто краще вивчить свою сотню, того й годинник буде». У відповідь навперебій обіцянки:—«Запишіть за мною тов. комісаре». «Ні, зась, не віддам, мій буде».

На обличчах святковий, піднесений настрій.

Підхожу до тов. Багачова. «Знаєте,—каже,—як послухав уперше тов. Лебединець цьогорічний склад школи, приходить до мене й каже:—«Нічого не вийде у цьому році. Такий склад, що навіть народніх пісень не знає співати». А я йому: «Як то так не вийде,—не може у пролетаріята не вийти... Піднажали, і от бачите,—вийшло таки».

Дзвоник. Ідемо на місця. Черга артполку.

Тов. Воронович вітає учасників змагання від «Думки» й зачитує щойно одержану від керівника її, Городовенка, привітальну телеграму.

Репертуар гарматчиків теж добрий: «Червонарми» та «У похід» Козицького (перша—присвячена дивізії), «Шевченківщина»—Лебединця, «А маса йде до мавзолею» та «Трударі-бідарі» Богуславського. Співають добре, але зразу ж почувається брак чіткого ритму, що пояснюється відсутністю в них «виробничого» ритму (їздять бо кіньми).

Знижують вражіння від цілого вечора «тумані» (школа 297 полку) Голоси добрі, але репертуар шкутильгає. Цінна тематика пісень «Трипілля» та «Будьмо орлами» знижується невідповідністю музики взятої з народньої «Ой що ж бо то та за ворон» та старої (салдатської) «Взвейтесь соколи орлами», а музика «Краснофльотського маршу» (єдина пісня виконана руською мовою) належить до музики типу «Все выше и выше».

Справу лагодить школа 296 Шевченківського полку. Прекрасний голосовий склад, добрі заспівувачі й репертуар («Кроком крицевим» Попадича, «Юнацький марш» та «Ой, ти, вітре коструватий»—Богуславського), але відповідних до наявних можливостей досягнень школа не виявляє.

Могутньо прозвучала фінальна пісня—«Відповідь папі римському» виконана усіма присутніми при заспівувачі й диригенті т. Лебединці. Під звуки останнього куплету:

Ворогів род зметем стальним ударом.
Знищим бойовим вогнем гармат

(завісу закривається. Змаганню—кінець.

Знову коротеньке побачення з вищим комскладом дивізії і разом виходимо на ґанок. Мимо проходить учасники змагання. Останніми—переможці «дніпровці». Порівнявшися з нашою групою їхня оркестра заграє марша, а тоді під звуки фанфар б'є чітким ритмом пісня «Червонарми».

Ідемо вулицями. Хоч і пізно та на них незвичайний рух. Настрій у всіх піднесений,—такої зарядки не дадуть ні «Березіль», ні столична опера, ні імпортні знаменитості.

в далені завмирають, помалу віддаляючися звуки пісень. Прощаємося з комскладом, і довго потім, вже й полягавши не можемо заснути від пережитих вражінь

Назавтра вдень—нарада в таборі з командиром і комісаром дивізії тов. Сабліним, подивом тов. Петруніним, пом. подиву т. Вімбою та комісаром Дніпровського полку т. Багачовим. У товариській бесіді розв'язуємо низку питань: про преміювання кращих шкіл, про організацію в дивізії осередків масового т-ва «Музика мас», про форми культшефства ВУТОРМ'у, про способи об'єднання навколо творення пролетарської червоноармійської пісні поетів та композиторів, про організацію спільної подорожі останніх до дивізії, про влаштування показу музичної роботи дивізії в Харкові й інш. Все коротко, дружно, по-військовому організовано. Закінчивши справу, щиро дякуємо за прийом й висловлюємо надію зустрітися на подібному ж виступі в Харкові. За сім хвилин до потягу машина мчить нас на вокзал.
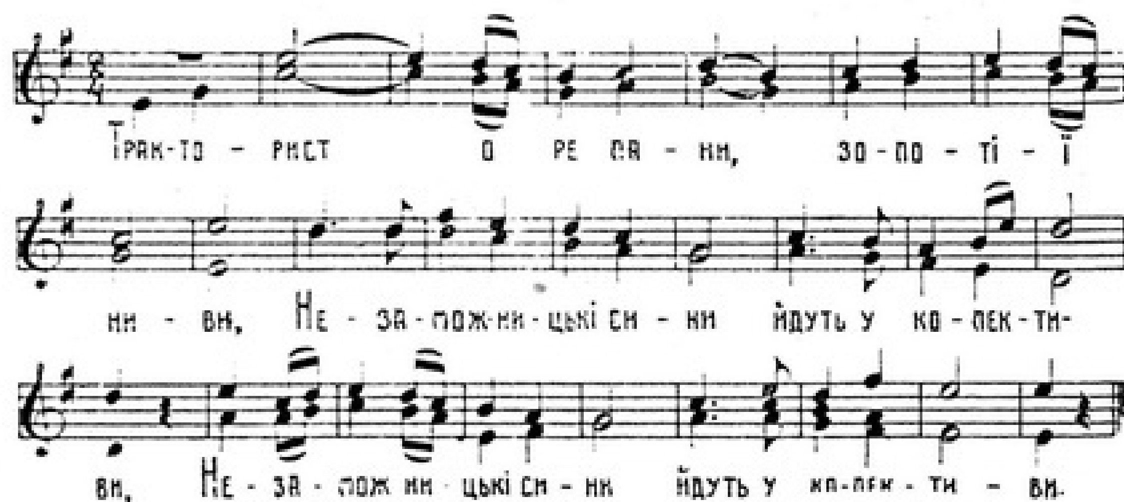
Прислухаючися до пісень, що їх співано оце підчас першотравневого свята у Харкові і червоноармійськими частинами, і робітництвом, ще яскравіше бачиш всю вагу й цінність музичної роботи 99 дивізії й приходиш до висновку, що її не тільки доконче треба показати в столиці УСРР, а й поширити той досвід на всі військові частини. Бачиш, що Червона армія не тільки непереможний оборонець здобутків Жовтня, а й величезна культурна сила, що вона дає не тільки тисячі крицевих бойців, а й тисячі колгоспників, трактористів, кваліфікованих робітників, а й тисячі творців пролетарської культури.

За УВО не тільки слово, а й негайне діло в напрямку поширення досвіду 99-ої.

Юрій Ткаченко.

ТРАКТОРИСТ ОРЕ ЛАНИ

Сл. М. Бернацького **Муз. А. Лебединця.**



Трактористе, повертай,
Коня крицевого,
Дужче в землю заганяй
Леміша нового.

Краще іскрами двигун,
Геть тікають межі,
Ми на захист радкомун
Точим гострі леза.

Колектив оре поля,
Дзвінко пісня ллеться,
Аж засіяна земля
Весело сміється

Виграє на сонці блиск
Трактора, машини.
Колективами цвіте
Вся Шевченківщина.

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

РЕПЕРТУАР КЛЮБНОГО ХОРОВОГО КРУЖКА ГИЗ РСФСР

1. **А. ГИДАШ.—«Будапештський марш».** Для голосу, або одноголосного хору з супроводом ф.-п. Ціна 18 коп.

Твір розповідає про справжнє обличчя австро-угорських «патріотів», що силою зброї примушують пролетаріят у голоді й холоді працювати на буржуазію та фашизм і закликає пролетаріят повстати за прикладом трудящих СРСР. Автор твору угерський пролетарський поет Анатоль Гідаш.

Поет Гідаш в цім творі—сильніший за Гідаша композитора: змістовний текст пісні гідний кращої музики. Хиба останньої: суха квадратність письма—чотири такти із закінченням на тоніці), гармонічна білність та побудована на надто звичних інтервалах мелодія. Мінорний стрій далеко не завжди відповідає текстові, койде повному гніву й заклику до повстання. В цілому твір стилем нагадує старі запільні пісні революційно настроєної інтелігенції. Не співпадають наголоси слів і музики в останній фразі: «оружьем добудем свободу свою», що є виною, очевидно, перекладача.

2. **ЧАПЛЫГИН.—«Первомайская песня»** (Сельсько-хозяйственный марш). Для масового хору, без супроводу. Ціна 12 коп.

При задовільній музиці, що трохи хибує на немасові ходи підряд квартами (у заспіві), твір не задовольняє з боку тексту (Авсеєва та Кирсанова). Подекуди це—набір слів, що не мають смислу, наприклад:

В сумраке черном (?)
Светлые зерна
В свежую рань
Подымай (?)...

або:

Опережая
Груз урожая
Ровно рядами
Сдвой...,

що є наслідком захоплення авторів тексту чисто звуковою й ритмічною стороною вірша.

3. **БЕЛКИН.—«Комсомолка Дуня».** Для масового чотириголосного хору без супроводу. Ціна 12 коп.

Суто частівочного стилю пісенька з одноманітною мелодикою до того ж ніяк не розробленою,—чоловічі голоси сліпо повторюють партії голосів жіночих,—так у заспіві, так і в приспіві. Текст про комсомолку Дуню, що в громадській роботі управляється і коло дітей, і коло жінок, і в нардомі, викладено мало художньо; як і музика він не підіймається вище за ординарну частівку, марно намагаючись надолужити свої художні неполіки «разухабистым» приспівом: «Ех, Дуня, Дуня-я, комсомолочка моя».

4. **Дубовський.—«Деревенское горе».** Для заспівувача та двоголосного хору з ф.-п. Ціна 12 коп.

Просто і без претензій написана пісня про донесену комсомольцем на село звістку про смерть Ілліча та про тугу, що її породила та звістка в селянах—і старих, і молодих. На жаль, цю пісню витримано в сумному настрої, що залишає враження повної ніби то безперспективности у майбутньому трудящих. Український переклад тексту (Опанасенка), ще гірший ніж звичайно, особливо своєю «малоросійською» сантиментальністю.

5. **КОВАЛЬ.—«Колыбельная ветра».** Для двохголосного дитячого хору з ф.-п. Ціна 12 коп.

Дивна річ, пищучи і текст, і музику, Коваль допустився великого розходження між ними. Очевидно справа в помилковому задумі. Справді бо, вложити заклик до білняків повстати проти багатіїв в одноманітну колисальну мелодику, підсилену динамічними коливаннями і викладену в куплетній формі—це ж абсурд. Музика не створює зміни настрою, який за схемою тексту хотів створити автор. На цю річ падає похмурий безрадісний, ми б сказали, містичний (і не випадковий у Коваля) настрій першого куплету: «Песни о том, как в жалких лачугах голод и люди вместе живут».

Ютін

НОВІ ПІДРУЧНИКИ

В. Торден.—Найновіший і найлегший самонавчатель до мандоліни. З додатком 35 найвідоміших п'єс. Київське Муз. Підприємство. Київ. 1930 р., 2000 пр., ціна 1 крб. 25 коп.

Самонавчателю до мандоліни, що його видав К. М. П., чомусь дано назву «найновішого і найлегшого». Хіба тому, що його видано 1930 року?—Тільки. Бо В. Торден переписав те саме, що вже тисячу разів друкувалося по самонавчателях інших авторів. До того ж написав так скорочено, що вивчитися грати з його підручника годі й думати.

З методичного боку самонавчатель В. Тордена зовсім не годиться початківцям у грі на мандоліні.

Немає жодної вправи для гри на окремих струнах, для переходу з одної струни на другу, для вироблення тремольо і т. інш. Автор переходить, «с места в карьер» на «Дубінушку». Хоч «Дубінушка» і знайома пісня, але виконати її так, як написано, початківець не зможе, бо йому важко впоратися з піснею, коли в ній (у першій же пісні) він зразу ж натикається на синкопи. Подібні до цієї хиби зустрічаємо й далі.

Ще гірше із змістом «найвідоміших п'єс», що їх уміщено в самонавчателі. Адже самонавчатель розраховано на масового робітничо-селян-

ського споживача. Щож ми бачимо? «Інтернаціонал», та кілька творів видатних композиторів, як Шуберт, Глинка та інш. брутально встигнуто серед бульварної, занепадницької, фокстротної й оперетковоі музики.

«Танок поетичний»—Прозорова. «Ексцентричний танок», «Таіті-грот» (авторів невказано), сила слащевих вальсів та романсів («Мы лишь знакомы», «Не покинь меня», «Муки любви»), найкращі номери з опереток «Сільва», «Баядерка» та «Маріца», «Шахта № 3», Кручиніна, «Полька дедушка» відомого ще за старих часів халтурника Прісовського,—оце з такими піснями робітнича й селянська молодь має на думку К. М. П. й Тардена переводити в життя п'ятирічку, соцзмагання, колективізацію, боротьбу за знищення глитайні й усі завдання що за неї покладає комуністична партія та радвлада. Отаких пісень самонавчатель В. Тордена навчить нові кадри молодих робітників ударників. Соромно, що К. М. П. є видавництво Київської Політосвіти.

Не радимо користуватися з цього самонавчателя, бо крім шкоди нічого він не дасть.

Г. Аврутіс.

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. Композитор Кость Богуславський, що написав масовий твір „25.000 ударників“, серед сучасних укр. композиторів є один з популярніших у роб.-сел. масах своїми масовими революційними піснями. Народився він 1895 р. в с. Павлівці Старобільської окр. в сім'ї попа. По закінченні семінарії, куди його було віддано в науку, він не пішов у попи, а пішов на сцену, а тоді почав компонувати. Початкову музичну освіту дістав у Харк. муз. школі й самоосвітою, вчився й співати, а також керував хоргуртками по трудшколах та в Харк. школі черв. старшин. Написав кілька книжок з методики масової муз. роботи та чимало творів для співу (масові й дитячі пісні, сольоспіви тощо), музику до дитячих п'єс („По зорі“, „Годинник“), сюіту для смичкового квартету на тему нар. пісні „Ой, що ж то за шум“. Належить до Асоціяції Революц. Композиторів України (АРКУ).

2. Автор пісень „Червонарми“ та „Тракторист оре лани“ музика-педагог Андрій Лебединець народ. 1895 р. з походження селянин. Спочатку вчився на слюсаря, тоді закінчив Київську ремесницьку школу, а пізніше пройшов педагогічні курси. Музичну освіту дістав у Київськ. Інст-ті ім. Лисенка. Діяльність музичну почав артистом театру М. Садовського, пізніше працював в Укр. Музичній Драмі в Київі. З 1920 року перейшов до муз.-педагогічної праці (трудшколи, педкурси, педтехнікум), віддаючи багато сил на масову муз. роботу в Черв. армії (див. статтю про муз. роботу в 99-й дивізії) та симфон. оркестрі в Черкасах. Член Центр. Правління ВУТОРМ'у.

3. Автор дрібушок „Більшовицькі жнива“ відомий сучасний укр. композитор Михайло Вериківський народився 21-XI 1896 року в м. Кам'янці. Музичну освіту дістав він у Київській консерваторії в професорів Риба та Яворського, закінчивши її по клясу останнього 1919 р. після чого працював у Києві в народній та державній консерваторіях, в муз.-драм. інституті ім. Лисенка, як викладач музично-теоретичних дисциплін та керівник дирigентської кляси, а нині працює диригентом Української столичної опери (з 1926 р. працював у Київській опері).

Як автор багатьох революційних хорових пісень та обробок укр. нар. пісень М. Вериківський широко відомий в роб.-сел. масах. Його твори лунають по усіх концертових естрадах, від шкільної й сельбудівської до естрад найкращих наших капель. Ім'я композитора, як активного робітника Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича, тоді ВУТОРМ'у, тісно зв'язане з усім музично-громадським рухом на Україні.

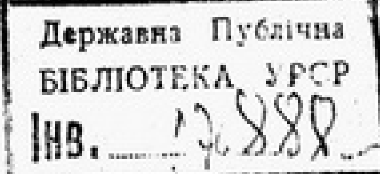
У спискові творів М. Вериківського маємо: багато хорів, кілька ф.-п. творів та романсів, 2 сюіти для симфон. оркестри, балет, музика до п'єс й інш.

Наше листування.

О. Олександрович (Хотмижськ). Домра-бас (триструнна) настроюється по квартах: «ре» мал. октави, «ля» й «мі» велик. окт. Домра-тенор чотириструнна настроюється по квінтах: «мі» 1-ої окт., «ля» й «ре» мал. окт., «соль» велик. окт. (ноти пишеться октавою вище ніж звучать). Домра-альт настроюється теж по квінтах: «ля» й «ре» 1-ої окт., «соль» та «до» мал. окт. Домра-прима має стрій: «мі» 2-ої окт., «ля» й «ре» 1-ої окт., «соль» мал. окт. Домру-пікольо взагалі не вживається,—її партію виконує звичайно домра-прима на верхньому регістрі, але в деяких оркестрах її можна зустріти; її настроюється так: «ля» й «ре» 2-ої окт., «соль» та «до» 1-ої октави.

Ноти для домри-пікольо пишеться так, як вони звучать, але частіше їх транспонують на кварту нижче й грають на пікольо, як напримі.

В роботі з оркестрою з 4-струнних домр вам багато допоможе «Школа игры на 4-хструнных домрах» Кудрявцева и Тещ (вид. «ГИЗ РСФСР», ціна 3 крб. 50 коп.).



Ціна окремого №-ра—30 коп.

З метою стимулювати творчу працю композиторських сил України, а також щоб забезпечити виконавські сили „Укрфілу“ та клюбний музично-самодіяльний актив музичною літературою, що своїм змістом відповідали б вимогам доби реконструкції,

УКРАЇНСЬКЕ ФІЛЯРМОНІЧНЕ Т-ВО ОГОЛОШУЄ

КОНКУРС

НА МУЗИЧНІ ТВОРИ:

а) пісню для голосу з супроводом роялю або кобам, гармонії гітари тощо

б) концертовий твір для скрипки з супроводом фортепіяно (бажано на українські народні теми та на теми українських революційних пісень), розрахований на виконавця високої техніки;

в) музичній твір для ансамблю кобз (на 2—3 або 4 партії кобз) з голосом, вокальним ансамблем або без них;

г) циклічний твір, складений з музичних частин, вокальних, вокально-інструментальних, інструментальних та ритмо-деклямацій.

УМОВИ КОНКУРСУ:

1. Вокальні твори мусять своїм змістом охопити соцбудівництво реконструктивної доби (боротьба за виконання промфінпляну, соцзмагання, ударництво, заводські неполадки, індустріялізація, колективізація, новий побут), оборону країни та кампанії за червоним календарем.

2. В основу циклічного твору мусить бути покладено певну ідею, що об'єднувала б окремі частини його в одне ціле (приклад—„Путь Октября“).

3. Всі твори мусять відбивати ідеї та емоції, що є панівні серед пролетаріяту за доби реконструкції.

4. Всі вокальні твори повинні бути написані на українські тексти.

Всі музичні твори треба надсилати на адресу „Укрфілу“ (Харків 10, вул. Лібкнехта, № 5, кв. 2), не пізніше 1-го листопада 1930 року; прізвище авторів—в конвертах з девізом на них.

До складу жюрі входять представники НКО, ВУРПС, ВУК Робмис, Харківського, Київського та Одеського Муздрамінститутів, ВУТОРМ'у, АМПУ, АРКУ, Музичного Т-ва „Музика мас“, комсомолу та „Укрфілу“.

УЧАСТЬ КОМПОЗИТОРІВ У ЖЮРІ НЕ ПОЗБАВЛЯТИМЕ ЇХ ПРАВА НАДСИЛАТИ СВОЇ ТВОРИ НА КОНКУРС

За музичні твори, що їх жюрі відбере для преміювання, встановлено такі

ПРЕМІЇ

За пісню для голосу	За скрипковий твір.	За твір для кобз.	За циклічний твір.
1-а премія 150 крб.	1 премія 200 крб.	1 премія 150 крб.	1 премія 400 крб.
2 „ 100 „	2 „ 150 „	2 „ 100 „	2 „ 250 „
3 „ 75 „	3 „ 100 „	3 „ 75 „	3 „ 150 „
4 „ 50 „	4 „ — „	4 „ — „	4 „ — „
5 „ 25 „	5 „ — „	5 „ — „	5 „ — „

ПРАВЛІННЯ УКРФІЛУ

Укрголовліт 18-жб. ВРНГ УСРР Укрполіграфоб'єднання. Газетна фабрика ім. В. Блакитного. Зам. 3614—2250